PREZZO DI UNA COPIA LIRE TRENTA

SUPPLEMENTO DI "IDEA"
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE
ROMA, - Via del Corso, 18 - Telefono 60-427

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO III - N. 44 - ROMA, 4 NOVEMBRE 1951

ABBONAMENTO ANNUO L. 1500
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia S. P. I. - Roma, Via del Parlamento, 9 - Telefono 61372 - 68994

Spedizione in abbonamento postale Gruppo terzo

LA TOMBA DELLE MUSE

Il destino dei filosofi non è facile, si dà il caso che i loro pensamenti siano snaturati ad opera dei volghi, come è avvenuto, per esempio, ad Epicuro che nell'opinione comune passa per titolare di una dottrina del tutto difforme dai suoi veri insegnamenti. Avviene pure che un onesto pensatore si veda attribuire nella tradizione idee fabbricate da maligni avversari allo scopo di screditarlo: questo è il caso di Buridano, che continua ad avere il suo nome illustre legato con quello della stupida asina, che muore di fame « intra due cibi distanti e moventi », senza che nei suoi scritti appaia traccia alcuna di tale calunnia contro la specie asinina e niente che la giustifichi. Però le più gravi sciagure, specialmente ai maggiori, vengono da esegeti e da interpreti, i quali, avendo a che fare con un pensiero di complessa articolazione e vasta latitudine di movenze sono facilmente portati a fissarli in schemi, ad esso più o meno estranei. Questo è il caso di Giambattista Vico, al quale, fra l'altro, si attribuisce una identificazione fra linguaggio ed arte, che il suo pensiero affatto non comporta; purtroppo, secondo autorevoli testimonianze, tale identificazione, avallata da quel grande nome, figura fra le verità colate che i manuali scolastici servono all'ansia di sapere dei giovani discenti.

Il Vico, com'è noto, si è interessato molto al fatto linguistico e il suo pensiero è tale da meritare uno studio ben più ampio e documentato che non i brevi cenni che sono qui consentiti. E' certo, comunque, che egli ha guardato soprattutto all'aspetto genetico e, non solo non ha avuto modo di giungere alla cennata formula di identificazione con l'arte, ma questa non è nemmeno implicita nelle sue considerazioni.

Al problema delle origini si riferisce per l'appunto la sua dottrina delle tre lingue, i cui principi, per quanto esse appaiano in successione, sono da considerare operanti insieme. La prima è linguaggio muto, cioè intendere e significare le cose nella loro essenza, senza bisogno di ricorrere all'obiettivazione formale: in altri termini, il puro intelletto, che è proprio della divinità, opera espressione e comprensione senza intermediario di ordine fisico. (Qui c'è forse un riflesso della dottrina scolastica del linguaggio muto degli Angeli, che appare anche nel *De vulgari eloquentia* di Dante. La seconda è il modo di esprimere proprio dei tempi eroici, dove prevale non la parola ma il simbolo visivo, che coglie un aspetto sensibile delle cose, al pari della scrittura ideografica dei geroglifici. La terza, infine, è la lingua umana nei suoi primordi poetici, la quale è naturale in senso stretto, ma non può dirsi nemmeno arbitraria, 'a placito', perchè non è se non il riflesso fonico di processi attivi, che si operano nella coscienza in rispondenza a un reale. « Perchè cotal primo parlare, che fu de' poeti teologi, non fu un parlare secondo la natura di esse cose (quale dovette esser la lingua santa ritrovata da Adamo, a cui Iddio concesse la divina *onomathesia*, ovvero imposizione dei nomi alle cose secondo la natura di chiascheduna), ma fu un *parlare fantastico per sostanze animate*, la maggior parte immaginate come divine », *Scienza nuova* § 401. In questa fase permane il contatto con la natura e quindi si ha la rappresentazione del particolare, ma esso vi è tradotto in termini di creatività fantastica. Il processo della formazione della lingua non si ferma a questa fase poetica, ma ad opera dei popoli prosegue per altre vie. « Perocchè, essendo i poeti innanzi andati a formare la favella poetica con la composizione dell'idee particolari (come si è appieno qui dimostrato), da essa vennero poi i popoli a formare i parlari da prosa col contrarre in ciaschedun voce, come in un genere, le parti che avea composta la favella poetica... con egual passo de' geroglifici e delle lettere eroiche si fecero poche lettere volgari come generi da conformarvi innumerabili voci articolate diverse, per lo che vi abbisognò fior d'ingegno. Coi quali generi volgari, e di voci e di lettere, s'andarono a fare più spedite le menti dei popoli e a formarsi astrattive: onde poi vi poteron provenire i filosofi i quali formaron i generi intelligibili » § 460.

In queste proposizioni vichiane (a parte il parallelismo di evoluzione attribuito alla scrittura) si ha una visione della realtà linguistica di tale veracità e profondità, che a un più attento riesame non si potrà fare a meno di assegnare a quel grande un posto preminente fra i teorici del linguaggio.

Intanto, possiamo fare qualche constatazione. Il Vico ammette in prima linea un'essenziale nominabilità delle cose, la quale è la causa e la condizione del vero intendere e esprimere senza segni, proprio del comunicare divino. Come secondo grado, che si sviluppa su questa nominabilità naturale, si ha la lingua eroica che interpreta il reale con un simbolismo mitico concreto. Poi vi è la lingua poetica, costituita da una rappresentazione verbale nella quale si riflette il giuoco delle reazioni, che la sensazione provoca nella fantasia; non c'è in tale esprimere un aderire stretto alle cose, ma non vi è nemmeno arbitrio, perchè la creatività fantastica che vi si spiega si riconnette al reale, attraverso i traslati con cui opera. Segue il formarsi delle lingue da prosa delle lingue che noi conosciamo ed usiamo, ed esse sono opera dei popoli, i quali, mediante contrazione degli elementi in cui si esprime la primitiva rappresentazione poetica del particolare (qui è palese il riflesso della dottrina etimologica applicata nel *Cratilo* di Platone), danno forma a segni di valore generico, il cui complesso costituisce il sistema della lingua.

Risulta, dunque, chiaro che il Vico attribuisce la prima rappresentazione fonica del reale a impulsi e forze di ordine intuitivo ed emotivo. Ma è altrettanto chiaro che il segno linguistico con il suo valore generico, cioè con la sua funzionalità nel complesso del sistema, non si identifica affatto con la rappresentazione fonica, la quale nella fase dei poeti teologi esprime l'intuizione fantastica di un particolare. Esso è, invece, risultato di un'operazione, per dir così, collettiva: è il frutto di un'elaborazione di quel materiale poetico, fatta dai popoli al fine di fissare attraverso il segno un certo valore generico. Da ciò derivano l'oscurità e l'apparenza di arbitrio che meriscono al vocabolo rispetto all'oggetto che essa denota. Ma tale oscurità si dirada per chi risalendo nel tempo si pone in grado di riportare il corpo fonico significante in contatto con le prime istanze psicologiche naturali, da cui la creazione linguistica prese le mosse. Giovano a questo fine « l'etimologie delle lingue natie, che ne narrano le storie delle cose che esse voci significano, incominciando dalla proprietà delle loro origini e proseguendone i naturali progressi de' lor trasporti secondo l'ordine dell'idee, sul quale dee procedere la storia delle lingue » § 354. L'influenza delle dottrine platoniche ci sembra innegabile.

•

Uno dei postulati più sicuri della linguistica moderna intorno al quale non è più lecito di dubitare, è il riconoscimento dell'arbitrarietà naturale del se

(Continua a pag. 4)

Antonino Pagliaro

SOMMARIO

Parabola della poesia dialettale

Dopo la scomparsa di Salvatore Di Giacomo e Cesare Pascarella, aedi di un tempo che aveva celebrato la raggiunta unità politica della nazione, risvegliatasi ai canti austeri di Giosuè Carducci, la poesia dialettale poteva dirsi presso che sfibrata e stinta. Questa poesia, che attingeva l'*humus* della sua esistenza dal realismo del secolo scorso, aveva toccato il suo massimo rendimento con l'opera dei due poeti anzidetti, creatori l'uno di imagini liriche inconsuete, l'altro di un'epopea storica di intensa vibrazione musicale.

Ma il realismo dell'Ottocento volgeva alla fine, e i motivi essenziali, gli spunti e i temi, che avevano ispirato l'opera migliore dei poeti post-carducciani, sembravano giunti alla loro definitiva consunzione. Codesti scrittori, che avevano dato fondo alla loro anima più schietta, si muovevano ai margini della poesia dannunziana, che più precisamente si assumeva il compito di proiettarsi nel nuovo secolo, incalzante con i suoi imperativi artistici, con le sue esigenze morali e perentorie.

La letteratura, a sfondo regionale, era in crisi; nè bastavano i tentativi isolati a rimetterla in piedi; specialmente a Napoli, il colpo era stato profondo, irreparabile. Lo stesso Di Giacomo aveva, con la prima guerra europea, concluso la sua attività letteraria; erano morti Ferdinando Russo e Rocco Galdieri; gli epigoni non trovavano di meglio che ripetere le cose già stupendamente cantate dai maggiori lirici partenopei.

La poesia napoletana avava avuto il suo periodo aureo tra la fine dell'Ottocento e i principi del Novecento; essa raccoglieva, in un disperato tentativo di canto, l'anima di una regione, che era stata per secoli sganciata dal resto del Continente e che non trovava ancora il modo di esprimersi come voce vibrante della nazione unificata.

I dialetti, napoletano e siciliano, avevano rappresentato, nei periodi di dominazione, la resistenza maggiore che lo spirito di una gente fiera e gelosa delle proprie tradizioni, potesse concepire contro le infiltrazioni straniere. Raccogliendosi in se stessi, celebrando i costumi e i sentimenti popolari, i napoletani e i siciliani affermavano la loro profonda ragione di essere e durare. Essi si palesavano intimamente italiani, proprio difendendo, con la letteratura, la loro regione, alla mercè di questo e quel dominio esotico.

Si sviluppava così quell'amore del suolo natio, con accenti cupi e drammatici, che negli scrittori assumeva un aspetto grandioso di epopea. Il naturalismo dei poeti regionali si determinava come senso di attaccamento alla terra, al paese, che un avverso destino politico limitava e circoscriveva nei suoi angusti confini geografici.

La letteratura dialettale si giustificava, dunque, pienamente nel secolo scorso. Essa si trascinerà ancora fino ai giorni nostri, ma più per riflesso che per un'intima necessità ideale. Sopraggiunta la guerra (1915-18), le prospettive mutano, gli uomini scompaiono. Il dopoguerra affretta la conclusione del processo unitario nazionale, iniziato dal Risorgimento. Dispersi i detriti della coscienza regionale, affievolito prima e consumato poi il sentimento tenace del colore locale, sono venuti automaticamente a pietrificarsi i motivi unici, indispensabili, della poesia vernacola.

Salvatore Di Giacomo è l'ultimo lirico dell'anima canora partenopea, così come Federico Mistral fu l'ultimo aedo della Provenza dolce ed appassionata. Poeti mediterranei entrambi, questi due cantori si spiegano solamente in rapporto alla loro terra calda e infocata. Il loro linguaggio traduce i moti segreti dello spirito regionale, che essi glorificano come nessun altro, nei loro canti.

Non si potrebbe certo concepire un Di Giacomo avulso, indipendente dal pretto idioma napoletano. I suoi sonetti, le sue ariette, i suoi poemi sono nati ed elaborati in funzione di quella particolare lingua, che è essa medesima vibrazione inconfondibile della spiritualità partenopea. Salvatore Di Giacomo è legato a Napoli da vincoli indistruttibili: tutta la sua personalità si radica nella città, che gli ha dato i natali; egli non sa vivere, non sa pensare ed esprimersi che napoletanamente.

Atteggiamenti fantastici, analogie liriche derivano da un'unica intuizione della vita e del mondo: che Di Giacomo è l'uomo di fine Ottocento, il quale ha visto la propria città unita alle altre città italiane e l'ha cantava come patria circoscritta nelle sue abitudini di un tempo, nelle sue passioni essenziali. Egli non poteva essere che lo scrittore destinato a raccogliere l'eredità di un periodo storico concluso per sempre.

Ma quel periodo assume, nei suoi scritti, un rilievo enorme; egli lo rende liricamente, il suo mondo ispirativo, lo eleva ai suoi massimi fastigi creativi. La regione attinge un'importanza cosmica, perchè l'arte l'ha rivestita di un alone di poesia, l'ha trasfigurata in luce di eternità. Così era accaduto per la Sicilia di Giovanni Verga e per la Sardegna di Grazia Deledda.

Nell'opera di Salvatore Di Giacomo rivive intera la Napoli ottocentesca, non completamente immessa nell'ingranaggio della vita nazionale: è la Napoli caratteristica per i suoi costumi, per il suo respiro partenopeo, per tutto quello che può suggerire ad un poeta, che si è nutrito dell'amore struggente del Vesuvio, di Posillipo e Marechiaro. In Di Giacomo ogni cosa diviene limpida e serena, egli lirizza i sentimenti più tenui, li risolve in una favola iridescente. La sua stessa malinconia è tipicamente meridionale, non sconfina nel pessimismo, non diviene cupa e funeraria. Essa serpeggia lieve e si insinua nell'anima chiassosa della donna ignorante, del monaco recluso, del bimbo spensierato. Gli eroi di Salvatore Di Giacomo sono napoletani che ridono, scherzano, ma, nel fondo del loro cuore, si nasconde una vena sottile di malinconia; essi soffrono, anche divertendosi.

Anche l'opera di Rocco Galdieri è pervasa di tristezza. Il mondo rotola, si agita intorno, e il poeta si vede disperso, si sente sbigottito. Le cose non hanno sembianza, non hanno valore, senza questo smarrimento, senza questo tremore nascosto, che ribolle dentro e non ha fine. Sempre così l'anima inquieta dei meridionali, che amano e sognano un approdo di là da raggiungersi.

Nei versi di Ferdinando Russo, la vita si mostra contratta in se stessa, pure se si dispieghi e si abbandoni nei suoi slanci incontenibili. Ad un'esaltazione rumorosa di sentimenti, ad un epico senso delle cose, corrisponde un rassegnato tono della vita. I meridionali hanno fremiti ed impeti, a cui succede una riposata calma spirituale: dietro la gioia cova il dolore.

I poeti napoletani, come i narratori siciliani, hanno espresso meravigliosamente le voci del loro mondo morale, le forme e gli spiriti del tempo, in mezzo a cui hanno vissuto. Ora, quel tempo è tramontato; e la poesia, che ad esso si riporta, ci interessa come una opera consegnata definitivamente alla storia. Noi la guarderemo con occhio disincantato, con mente serena. Il lettore si trasforma in critico.

Il *Felibrismo* di Provenza, la poesia napoletana, possono essere considerati fenomeni letterari ormai esauriti. Sono due cicli poetici, che hanno descritto da tempo la loro parabola. E così dicasi degli altri avvenimenti artistici regionali, dei dialetti in genere, che, nel passato, assolsero così bene la loro funzione storica. Un mito letterario si conclude, un altro ha inizio.

Francesco Bruno

SIMULACRI E REALTÀ

PETRARCA TRA LE ALLUVIONI

Se le cose meteorologiche potessero esser tenute d'occhio, sarebbe prudente tener gli occhi aperti per porsi al riparo dall'ira delle tempeste autunnali, rare sì, ma di estrema violenza.

Una di queste colse il Petrarca a Napoli nel novembre del 1343. « Che gruppi d'acqua! che venti! che tuoni! che orribile bombire del cielo! ». Questo flagello era stato predetto molti giorni prima « per ragione di astrologia ». Ma il poeta convinto che gli astrologi « non penetrano in tutto il vero », tra la paura e la speranza non sapeva a chi aprir l'uscio. Una guardatina alla luna, prima d'andare a letto la volle dare. « A me parve bene d'aspettare per vedere come si ponea la luna, la quale credo che fosse settima, ed aperta la finestra che guarda verso occidente, la vidi avanti mezzanotte ascondersi dietro il monte di San Martino con la faccia piena di tenebre e di nubi ». Dopo aver vegliato un bel pezzo, il sonno lo vinse. « Mi posi sopra il letto ». Vestito? Ma naturalmente. E non spegne il lume. Paura forte, dunque, sebbene non giustificata, perchè qualche velo di nubi sulla faccia della luna e un vaticinio di astrologo non possono far sentire all'orecchio della ragione il passo del pericolo. Ma che cosa sa la ragione? Come se l'atroce tempesta ce l'avesse con il poeta « aperse le finestre e spense il lume ».

Buona notte! Buona-eterna-notte!

Ma non fu così, come sa chi ricorda la data di morte del Petrarca.

SOCIETÀ DI AUTOPSIA MUTUA

Sono le qualità dello spirito iscritte nella morfologia dello spirito? Gran passione questa ricerca ha messo negli animi, fin da quando il Gall e lo Spurzheim, trascinarono nell'entusiasmo quanti sperarono d'indovinare le qualità affettive ed intellettuali di un soggetto dalla cranologia.

Da allora l'architettonica cerebrale, massime per opera di studiosi tedeschi ha tentato di costituirsi come scienza. Nel 1907 David Hansemann pubblicò una memoria sul cervello di tre uomini illustri, che avevano toccato gli ottant'anni. Sapete chi erano? Il Mommsen, il Bunsen e il Menzel. Il grande storico di Roma antica, e il celebre fisico conosciuto persino dai nostri studenti di liceo, per il « becco », non rivelarono alcuna particolarità che invece fu riscontrata nel cranio del Menzel, un disegnatore noto per certe sue caricature di spassoso umore.

Studi accurati sono stati compiuti sull'encefalo di Ernesto Haeckel e su quello del maresciallo Pilsudski. Che cosa ci hanno insegnato queste pazientissime, e per certo verso, macabre indagini? Poco, nulla. La morfologia cerebrale rifiuta di svelarci i propri rapporti con le doti intellettuali, anche se eminenti, anche se eccezionali. A meno che non si voglia trarre qualche corollario da un risultato consegnato agli atti di quella « società di autopsia mutua », che raggruppava medici che mettevano il proprio cervello a disposizione dei soci per studiarne le qualità strutturali. Disgrazia volle che l'esame anatomico del cervello di uno dei primi fondatori della società, attestò una preoccupante microcefalia.

La società immediatamente si sciolse.

ALL RIGHT

Questo del cervello è davvero un tema pieno di strepitose imboscate per il nostro orgoglio.

Il celebre chirurgo americano Zollinger operò un malato di 53 anni, il quale per un tumore al cervello non era più in grado di articolar parola. Lo Zollinger non esitò a praticare l'ablazione completa dell'emisfero sinistro. Precisi e curiosi come sono i chirurgi, dopo l'operazione non si trascurò di pesare quel mezzo cervello. Disse la bilancia: 700 grammi.

Qualche ora dopo l'operazione, qualcuno quasi per burla chiese al paziente come stesse, e certo non fu piccola la sua sorpresa quando sentì rispondersi: « All right ». Le domande allora diventarono incalzanti; ma la risposta fu, per quella sera, invariata: « All right ». All'indomani, due monosillabi vennero ad aggiungersi al « tutto bene » del giorno precedente: « Yes » e « No ». Al terzo giorno una gentile e comune formula di urbanità: « Thank you », cui seguì una telegrafica ingiunzione « Sleep ».

Voleva esser lasciato in pace il poveretto da quei suoi ammiratori cui la meraviglia spingeva al trastullo sia pure involontario.

Scusabili quegli importuni, i quali si saranno chiesti come mai la parola che non era possibile articolare con tutti e due gli emisferi cerebrali, rispuntasse quando la scatola cranica era stata vuotata per metà. « All right? ». Ma niente affatto. Non tutto andava bene per coloro che con Cartesio o con i suoi seguaci consideravano il cervello come una macchina o meccanismo sia pure infinitamente delicato. Un'automobile che con tutto il motore non si muoveva, con mezzo motore comincia a camminare. All right!

Varius

F. Ragazzini - Piazza Sant'Ignazio (una stampa di G. Vasi)

LA "SHORT STORY,, IERI E OGGI

Fra i prodotti *made in U.S.A.* che da tempo sono fatti circolare come espressioni originali del genio nord-americano, oltre che come autentici documenti del mondo d'oltre Atlantico, la *short story* — o racconto breve — ha un posto di rispetto, e suole essere riguardata come un compiuto modello di narrativa, gelosamente americano, da aggiungere, se non contrapporre, alle forme della narrativa universale.

Si sa che il deciso sviluppo del romanzo americano dalla prima metà del secolo scorso in poi, con il graduale acquisto di una propria fisonomia, si accompagnava all'individuarsi di questa *short story* che, pur accedendo alle forme e alle intenzioni del racconto, del saggio, dello *sketch*, se ne distingueva per il suo carattere di abbozzo; e ciò da quando lo scrittore cominciò a trovare più comodo provarsi attraverso la *story* prima o fuori dai lavori di maggiore impegno. La *short story* a quel tempo si articolava marginalmente all'*opus maius* del narratore; si snodava occasionalmente come una specie di esercitazione, nella quale tuttavia la minore tensione per lo scrivere a proprio agio consentiva spesso una mano più estrosa, effetti sicuri, coloriture di maggiore evidenza; e questa comodità si trasferiva alla generalità dei lettori, via via più interessati a queste pagine *de tout repos*, e ad un tempo, vivaci e cordiali.

Spuntava intanto qualche serio scrittore che veniva proponendosi se la *story* fosse suscettiva di assumere una complessione e un'espressione tali da farle meritare la cittadinanza fra i prodotti della buona letteratura, avvertito che l'estrosità e l'immediatezza non sempre rendevano un servizio all'arte. Ci si provò da par suo Nathaniel Hawthorne con il gruppo delle « Storie narrate due volte » che fa corona attorno al racconto-fantasia « Immagine di neve »; venne poi Edgar Allan Poe coi brevi racconti lirici « Berenice », « Ligea », « Ombra », « Silenzio », etc. composti in margine ai più noti « Racconti straordinari ». Ma Hawthorne e Poe, se conferivano alla *story* una dignità imprevista, ne alteravano l'originaria destinazione di foglio marginale nella produzione d'impegno di uno scrittore, dato che l'urgenza di umore e di spirito di un Hawthorne o di un Poe impediva di fornire occasione a distinguere tra pagine centrali e marginali. Con Henry James il caso si complica: la *story*, snaturandosi ulteriormente e minacciata di perdere i suoi tipici connotati nonché la sua distinzione e autonomia, entra decisamente nell'ordine dei complessi scritti d'invenzione e viene trattata alla stregua di essi. James costringe la *story* nelle volute della grande problematica, facendone strumento inquietante e sottilissimo del « moral dilemma ». Ma col Novecento, la *short story* sembra rivendicare e conquistare un posto a sè.

Quell'insorgere di programmi libertari, cui si preferisce dare la denominazione di rivoluzione delle forme di espressione, avvenuto nei primi anni del Novecento soprattutto in Europa, trovava eco presso gli ambienti letterari del Nord-America in una stagione propizia al naturalismo. Ne derivò un singolare impasto: quel naturalismo esistente e resistente, venuto anche esso dall'Europa con alquanto ritardo, veniva a interferire con l'ondata del nuovo secolo, il cui programma peraltro sottintendeva puntate polemiche contro il naturalismo d'Europa in via di esaurirsi, se non come concreta produzione, almeno come corrente. I campioni del naturalismo americano del periodo in esame, florido più che mai, avvertita la recente ventata d'Europa, l'adottarono in modo che alla rivoluzione delle forme, scarsamente sentita oltre l'Atlantico, si sostituisse una gagliarda reazione ai modi di rilievo sugli ambienti da descrivere; e si ebbero opere che attuavano il rinnovamento puntando sulla società anzi che agitando problematiche da letteratura; opere che, impegnate com'erano a mettere sotto inchiesta il mondo americano degli affari o delle classi sociali, avviavano a una visione pessimistica di quel mondo, la cui vantata dinamicità invece pareva distinguerlo positivamente. Così è da intendersi la rivoluzione letteraria del Novecento nord-americano: quella che ha quali testimoni romanzi e racconti come « Il finanziere » e « Il titano » di Dreiser, « Main Street » e « Babbitt » di Lewis, « Winesburg, Ohio » e « Riso negro » di Anderson.

Questo impasto di naturalismo in senso proprio, e di evasione dal convenzionale e dall'anodino, nobilitato dall'influenza delle forze vitali della grande narrativa — da Maupassant a Cechov — a parte il profondo insegnamento di Henry James; tutto questo impasto, in cui si è pure insinuato il piglio del giornalismo attraverso Richard Harding Davis, Jack London e O. Henry, ha lievitato per una nuova *short story*; la quale sembrava offrirsi come il modulo più atto, per la sua indole fluida e duttile, ad esprimere l'urgenza di codesto indefinibile naturalismo americano. C'è poi che, esaurita la larga respirazione da romanzo ottocentesco, la narrazione è andata emergendo tutta impulso, scheggiata, fatta di fortissimi; nello stesso romanzo la distesa ha irte anfrattuosità: l'azione si fa sottile, i fatti con i personaggi si « localizzano », senza costituire episodi nell'opera. Tanto vale dunque isolare cotesti pezzi in staccate avventure da *short story*. Ciò che è capitato alla *story* è questo: dall'originario ruolo di componimento minore e marginale, è salita, attraverso soste e involuzioni, a strumento immediato della respirazione e piglio dello scrivere di queste due o tre ultime generazioni d'oltre Atlantico, al punto che sembra condizionare il ritmo di qualsiasi altra forma narrativa. Conseguenza è che la *short story* è direttamente innestata con i motivi immediati e le preferenze del genio narrativo americano; e così, mentre riconosciamo in questo sfociare nella *story* un moto e approdo veramente originali nella evoluzione dei modi d'espressione della narrativa americana, non sappiamo tuttavia riconoscervi altrettanta originalità per ciò che si riferisce al complesso dei motivi non immediati e delle esperienze che hanno informato questa accennata urgenza e modo dello scrivere; motivi ed esperienze che debbono collegarsi ad una più vasta regione letteraria e spirituale, cui l'America peraltro, quale parte di essa, ha dato contributi validi e producenti. Si è dato rilievo e fasto alla *short story*, ma con l'offerta di un materiale di forte derivazione eclettica. E succede, in conseguenza di energie alimentatrici così distanti fra loro, che, se essa sta in posizione baricentrica in questa sagra narrativa dell'America d'oggi, non sappiamo criticamente riconoscerla se non attraverso quelle forze di sostegno che le sono state messe a disposizione.

Insomma, esaminare la prevalente *short story* contemporanea significa far conoscenza con gli assunti del naturalismo americano; ed esaminare questi ultimi significa essere già dinanzi ad una larga rassegna di un presente e passato prossimo che può capirsi soprattutto in funzione europea.

Come continua ad esistere questo naturalismo d'oltre Atlantico, e con quali connotati e limiti? Avvertivamo che ha scarsa e occasionale somiglianza con il più circoscritto e forse più tendenzioso naturalismo europeo. E' noto che eccita e impegna scrittori da più di una generazione; ciò perchè è capace di irradiazioni polivalenti e altrettanto imprecise, sì che s'intrecciano e confondono fra loro denominazioni come naturalismo numero uno, neorealismo, naturalismo numero due o tre, e tante altre voci arbitrarie e superflue. In questo arcobaleno chiamato naturalismo nord-americano c'è posto tanto per il romanzo-denunzia dei citati Dreiser e Lewis quanto per la voga della *hard-boiled fiction* — cioè della narrativa rude e scarnita — inaugurata da Hemingway; tanto per l'*objective naturalism* di Erskine Caldwell quanto per il *subjective naturalism* di Kay Boyle o di Conrad Aiken; e non ci si sottrae alla tentazione di inquadrarvi autori da giudicarsi in funzione esclusiva della loro opera: Gertrude Stein, Sherwood Anderson, William Faulkner. Il piglio più di voga è un narrare e dialogato « comune e naturale » riferito a gente qualunque, come colta da una istantanea. I personaggi non sono destinatari di problematica o introspezione, come è nella tradizione dello psicologismo narrativo; anzi, per bisogno di contrasto, vengono preferibilmente confinati a ruoli insignificanti per dare il primo posto alla nuda drammaticità della vicenda, che si libera da una narrazione tutta persone cose e fatti: il *pathos* è ritrovabile nel fatto emergente dal racconto trattato con voluta impassibilità, non nella visuale dell'autore o del personaggio attraverso cui l'autore si rivela. Se fate caso, è quasi lo stesso denunciare di Dreiser e di Lewis, ma con tecnica narrativa meno scoperta e più suggestiva. Così è in « Tobacco road » di Erskine Caldwell, in « Erik Dorn » di Ben Hecht, in « The sun also rises » di Ernest Hemingway, in « This side of paradise » di F. Scott Fitzgerald, in « Of mice and men » di John Steinbeck.

Una delle fissità di questo naturalismo che si rifà di continuo è l'antiletteratura, l'intenzione cioè di non ripetere l'impostazione espositiva del romanzo o racconto d'importazione; il che è rilevabile specialmente nella preferenza di rilevare fatti e situazioni che non adombrino una delle solite problematiche agitate dal romanzo « da letteratura », donde l'insistita visuale del narrare « comune e naturale », che influisce sul protungarsi della stagione del naturalismo. Questo assunto di non-letteratura — che del resto non è novità assoluta, quando si pensi alla « scoperta » fatta da più di uno scrittore americano di autori « antiletterari » come Giovanni Verga, vissuti qualche generazione addietro — finisce poi con l'agire in superficie, cioè soltanto nella diversa tecnica d'invenzione e di rilievo nel racconto.

In tutto questo navigare la *short story* fa buon gioco, anche perchè, come genere di scritto relativamente nuovo, sembra meglio rispondere a tali intendimenti non letterari. Ma preferiamo notare come la *story*, sebbene potenziata dal primo, o — se volete — dal secondo o terzo naturalismo d'America, si sia tuttavia preferibilmente modellata alle voghe di spinta centrifuga dai nodi conseguenziari di questo proteiforme naturalismo; oggi è lo scritto che va influendo, forse più di ogni altro, a portare il naturalismo ai margini di insospettate prospettive che, per l'atmosfera che le distingue, tendono a snaturarlo e a superarlo.

Gli americani andranno forse debitori alla *short story* se una liberata più riconoscibile circolazione ispirativa smonterà definitivamente il naturalismo come premessa ancora aduggiante una cospicua parte della letteratura narrativa di fronte alla realtà di uomini e cose, la cui autentica esperienza non deve mai nulla a formule e correnti.

Giuseppe Grillo

F. Raguzzini Chiesa di S. Gallicano a Roma

Manlio Guberti Helfrich « Porto »

★ ASTROLABIO ★

REALISMO LIRICO

« Ciò che forse in avvenire sembrerà più strano si è che le idee esposte nella lettera-programma dei « realisti lirici » siano parse così nuove ed ardite, quando esse non fanno che riassumere e condensare alcune di quelle liberali conquiste teoriche che, dal romanticismo in poi, parevano definitivamente acquisite alla coscienza estetica dell'Europa colta. Che la poesia, liberatasi dal giogo di regole e limitazioni del tutto convenzionali e dall'obbligo di imitare modelli prestabiliti, abbia aperto innanzi a sè il libero reame dell'esperienza spirituale umana e nessun argomento le sia vietato, purchè accessibile al nostro intelletto ed al nostro sentimento, che la forma poetica non debba essere imposta all'ispirazione, come un'uniforme ufficiale, ma nascere spontaneamente dallo slancio e dell'ardore della fantasia commossa, che l'arte genuina non abbia bisogno di farsi precedere da teorie che annunciano e garantiscono l'originalità, ma si imponga irresistibilmente per una virtù che le è intrinseca — quando si tratti veramente di arte creatrice; che, mirando essa, in quanto espressione, a commuovere e rapire l'animo di chi ascolta o contempla, cerchi di parlare il più chiaramente possibile all'immaginazione ed al cuore di altri uomini,

parevano ormai verità così evidenti, che non ci fosse bisogno, nonchè di difenderle, di ricordarle. Erano, invece, così poco comprese ed osservate da molti artisti o pseudo-artisti, che si potè affermare, nel nome della genialità e della modernità, doversi bandire dall'arte ogni sentimento o passione umana, ridurla a pura forma, libera dal contenuto mortificante di un concetto e di uno scopo, e tale forma raffinare e stilizzare sapientemente in modo da ottenebrarla il più possibile, o da renderla intelligibile soltanto a pochi iniziati. Così la poesia, nata da una esuberante energia dello spirito umano che per comunicare altrui l'intimo fervore trovò, insieme al linguaggio dei gesti e degli sguardi, il linguaggio dei suoni, degenerò in un gergo riserbato ai mandarini dell'ermetismo. A questo doveva condurre la mania dell'originalità ad ogni costo... ».

●

Queste parole di Alfredo Galletti (« *La pedanteria dell'originalità* », in Realtà) *hanno il nostro più facile e convinto consenso. Si ricorderà che, per primi, ospitammo il bando dei realisti lirici e le seguenti polemiche. Così che, anche quando il Galletti dà di piglio a vistose citazioni e riferimenti approssimativi, in omaggio al buon senso, si è con lui.*

« Giuseppe Verdi — a proposito di certe discussioni che si agitavano allora nel campo musicale tra coloro che parteggiavano per la melodia e coloro che tenevano per il primato dell'armonia scriveva nel luglio del 1875 ad Opprandino Arrivabene: « Io... vorrei che il giovine quando si mette a scrivere non pensasse mai ad essere nè melodista, nè armonista, nè realista, nè idealista, nè avvenirista. La melodia e l'armonia non debbono essere che mezzi nella mano dell'artista per fare della musica; e se verrà un giorno in cui non si parlerà più nè di melodia, nè di armonia, nè di scuole tedesche o italiane, nè di passato, nè di avvenire, ecc. ecc.; allora forse comincerà il regno dell'arte. Un altro guaio dell'epoca si è che tutte le opere di questi giovani sono frutto della *paura*. Nessuno scrive con abbandono, e quando questi giovani si mettono a scrivere, il pensiero che li predomina si è di non urtare il pubblico *e di entrare nella buona grazia dei critici* ».

Ma non vorremmo che il buon senso, pericoloso armatore dei polemisti, ci ottundesse altri e necessarissimi sensi, avviandoci ad imbarchi avventurosi e ciechi. Vogliamo dire che, se sul piano estetico respingeremo con ogni forza le scolette ingrate ai realisti e a noi, sul piano storico e critico non dimenticheremo che la lunga parentesi di questa « morte poetica » ha pur avuto effetti presumibilmente vasti e profondi, che dobbiamo prepararci a controllare anche in quella che sta per essere (auguri cordiali!) la poesia viva. Pare evidente, insomma, che gli ermetici lasceranno traccia della loro asciuttezza, dei loro pregiudizi metrici, dell'odio per la rima, e altro ancora che potrebbe essere facilmente previsto. Nè bene nè male sol che il poeta crede sia, appunto, poeta; ma qualcosa di vistoso e ineliminabile, quando non sia affatto poeta: ciò significa che la giusta rivolta non deve condurre a un'ingiusta incomprensione degli influssi che l'ermetismo eserciterà lungamente anche sui suoi avversari. Onde non si vuol negare o confermare una poetica, ma mettere in guardia la critica, se critica vuol essere.

AUTONOMIA DELL'ARTE

« E' un assurdo teoretico l'autonomia dell'arte. Vorrebbe dire che la azione più potente dell'uomo, quella in cui intelligenza ed amore sembrano raggiungere il brivido della creazione divina esula dalle norme supreme fissate dall'Onnipotente perchè l'umanità possa raggiungere i suoi eterni destini. Vorrebbe dire che la azione più umano-divina con manifesta contraddizione cade fuori dall'orbita dell'umano e del divino.

Ed è ancora più un assurdo pratico l'autonomia dell'arte dalla morale. E' ridicolo pretendere che i nostri giovani si astengano dalla visione di un film o dalla lettura di un romanzo per ragioni morali dopo che l'abbiamo strombazzata come opera d'arte. Certe astrazioni metafisiche, certe scissioni artificiose, non entreranno mai nella coscienza del pubblico. Andando avanti così troveremo sempre dei Panconi, assassini diciannovenni, che non capiranno mai come possa aver meritato il premio Nobel Gide che ha descritto Lafcadio e debba portare le catene del galeotto lui che lo ha artisticamente realizzato. Troveremo sempre delle signore, anche di buona società, che manderanno mazzi di fiori in omaggio a Rina Fort sbranatrice di pargoli innocenti. Perchè non deve essere riconosciuta artista anche lei se si applaudono certe attrici del cinema che insegnano di peggio?

Dobbiamo avere il coraggio di ritornare sui nostri passi e proclamare che non vi può essere arte non soggettivata in una moralità sostanziale. E per giungere a questa affermazione noi non abbiamo che da rifarci al nostro pensiero classico, a Platone e a S. Agostino, ad Aristotele ed a S. Tommaso, presi, non nella interpretazione che è spesso mistificazione dei moderni, ma nella loro genuinità. Ed il loro pensiero ci dice che l'arte è creazione del bello, e bello è soltanto lo splendore del vero. Niente bello quindi, e di conseguenza niente arte senza verità. Potrà sì la menzogna camuffarsi dello scintillio del vero, come l'ottone imita quello dell'oro, ma l'occhio dell'esperto non tarderà a scoprire il baro.

Basati su questo criterio fondamentale chiameremo non opera d'arte, ma miserevole impostura « *Les Mouches* » dove Sartre favoleggia condizioni di vita mostruose, mai verificatesi nella storia, per poter insultare la divinità chiamandola responsabile di colpe da lui inventate, con l'animo del più volgare dei malfattori che architetta diaboliche calunnie contro un innocente.

Chiameremo non artisti, ma miserabili malfattori tutti quei romanzieri

(Continua a pag. 4).

Tolo Meo

RIABILITAZIONE DELLO « STROPPIATETTI »

Per l'ennesima volta, attraverso Piazza Sant'Ignazio, mi fermavo a considerare la felicissima e tanto dibattuta soluzione urbanistica di questo centro romano e i sottili accorgimenti che, come una musica delicata eppure trillante (quasi come in un « allegretto ») legano indissolubilmente le pittoresche costruzioni della piazza alla severa facciata della Chiesa facendone risaltare la monumentalità un poco grave, l'effetto plastico degli aggetti, la grande elevazione che contribuisce ad assegnare una così profonda suggestione morale al misurato barocco del suo stile.

Ma questa volta non era per rimpiangere che, dopo le ricerche e i saggi perspicaci di alcuni studiosi e soprattutto del Loret, la figura così attraente dell'estroso architetto Filippo Raguzzini si affacciasse ancora in penombra nella nostra storia architettonica: piuttosto era per rallegrarmi nell'intimo con il giovane autore d'un ottimo libro che, ancora fresco d'inchiostro, recavo sotto braccio: Mario Rotili, che, appunto, a Filippo Raguzzini e al rococò romano ha dedicato pagine che mi sembrano definitive, nitidamente stampate dall'editore Palombi (1).

Che l'amore al « natio loco » sia stato il primo stimolo a gettarsi con tanto ardore e tenacia nella ricerca documentaria e stilistica è inutile negarlo perchè l'autore, beneventano, lascia trasparire senza vane reticenze l'entusiasmo per il suo architetto che, chiamato per disprezzo « beneventano » anche lui, si ebbe una condanna sommaria che durò fino ai nostri giorni, insieme a tutti i collaboratori di Benedetto XIII, dipinti con quel termine certo per il mal celato disprezzo degli architetti e degli artigiani di Roma, che vedevano con amarezza sfumare progetti e sistemazioni, per lunghi anni passati di mano in mano sempre nell'ambiente romano, e quella volta trasferiti a gente venuta da fuori, lontana dalla tradizione della romana monumentalità, preoccupata, invece, (anche per il vivo influsso della esperienza napoletana) d'uno sfruttamento più razionale degli spazi e d'una architettura vivace, sì, ma intima e quasi modesta, di fronte alle amplificazioni dell'ultimo barocco.

Più chiaramente mi appariva la genialità di quelle architetture che il Raguzzini eseguì tra il 1727 e il 1728, stimolato dalla più rigida utilizzazione del terreno risultante dalle demolizioni, ma anche invitato dalla stessa difficoltà del luogo ad aguzzare l'ingegno: e invano per la città s'andò ripetendo che quegli edifici tutti mossi e sfaccettati, disposti come quinte e fondali erano il « comodino dei Gesuiti » evidente allusione alla maggiore possibilità di guadagno che poteva risultare dalla nuova architettura, stipata (eppure armonicamente disposta) nello spazio così ristretto: con l'andar del tempo la piazza apparve più proporzionata e armonica, rispondente, insomma, alla frase contenuta nel Chirografo pontificio relativo all'imminente costruzione (che già si chiama « teatrale » nel titolo) considerata come un « dovuto progetto e comodità d'una piazza proporzionata » di fronte ad una facciata « così insigne » qual'è quella di S. Ignazio.

La « comodità » dunque, prima di prestarsi, in una caricatura verbale, ad altro significato, si riferiva alla necessità di creare uno spazio dignitosamente incorniciato da costruzioni, di fronte alla solenne Chiesa romana.

E, dopo aver letto il bel libro del Rotili, così ricco di nuove documentazioni sull'architetto e così efficace nella ricostruzione della difficile e fin'ora enigmatica figura dell'architetto, anche la piazza di Sant'Ignazio, questa gemma dell'architettura settecentesca, appare ancora più spontanea e (si direbbe) esteticamente « necessaria » come sempre avviene delle opere di architettura che giungono a perfetta espressione.

Non disse, infatti, il Vasari, parlando della Farnesina del Peruzzi che era edificio piuttosto « nato » che costruito?

Chi chiamò « stroppiatetti » anche il Raguzzini, come i suoi minori compagni, imprenditori di lavori, capimastri e muratori, era certo mosso da passione di parte e da malanimo; ma anche obbediva a quel senso di fastidio del nuovo che sempre si ha, nel pubblico, quando vengono ad essere pericolosamente scosse le radici d'una tradizione del gusto che spesso, in fondo, è abitudine al quieto vivere.

C'era stata, è vero, la grande polemica borrominiana che aveva messo in discussione la grande figura dell'architetto novatore, giovandosi del facile contrapposto dell'architettura berniniana: ma potevamo credere che, nella prima metà del settecento, dopo l'affermazione di certi aspetti dell'arte del Borromini un po' dovunque, il gusto si fosse modificato e si trovasse pronto ad accogliere anche soluzioni ardite, vivacissime e geniali, come quella di Piazza Sant'Ignazio, ma è più probabile che nelle critiche ai « beneventani » giocasse soprattutto l'interesse e che, appena morto il Pontefice che li proteggeva la diga del silenzio venisse infranta in malo modo, travolgendo buoni e cattivi, artisti veri e mestieranti profittatori.

Comunque è assai bene che qualcuno si sia occupato di riabilitare Filippo Raguzzini nell'interezza della sua singolarissima figura di artista.

L'origine della sua maniera architettonica e del suo gusto va dunque ricercata in una educazione napoletana, nella scia di Solimena e non in fantasiosi rapporti con l'arte dell'ebanista settentrionale o, peggio, nel rococò francese, col quale l'assai più misurato e sensibile stile del Raguzzini ha solo parallelismi di soluzioni e analogie di gusto. Nè, dopo gli studi del Rotili, la sistemazione di Piazza Sant'Ignazio deve essere considerata come un capolavoro isolato e quasi casuale, come se le opere d'arte sorgessero quali funghi al primo sole: quelle architetture presuppongono una preparazione attenta e sagace e un notevole esercizio della professione, giacchè non è soltanto la geniale « trovata » d'un gruppo di edifici accordati « in minore » eppure originalissimi messi a fronte d'una chiesa monumentale, a farne la raffinata bellezza: bisogna invece addentrarsi nello stile di quegli edifici, ripercorrerne la genesi, dal problema dello spazio alla soluzione dei volumi « articolati » e mossi, alle superfici perfettamente rispondenti al giuoco dei piani prospettici: allora si vede, per esempio, che l'aspetto piacevolmente scenografico di tutto l'insieme, che fa pensare ad un palcoscenico goldoniano (pronto per la recita d'una ideale « Bottega del caffè » è soltanto apparente, giacchè ciascun edificio ha la sua solidità e l'architetto si è ben guardato dall'offrirci alla vista spigoli taglienti o limiti troppo aguzzi: egli ha corretto tutto ciò con la inflessione delle pareti, lo « smussato » degli angoli, in modo da invitarci ad una contemplazione movimentata e vivace della sua nuova architettura.

Non s'è badato, per esempio, che la altezza delle nuove costruzioni è stata dettata dalla grande cornice che divide orizzontalmente in due la facciata di Sant'Ignazio e che questa cornice si ripete, col profondo aggetto plastico, nel cornicione di tutti gli edifici che, in tal guisa, vengono ad essere legati da un forte ed elastico motivo in stretto rapporto con l'architettura della Chiesa, pur così diversa. E persino i motivi della decorazione esterna, i leggeri stucchi sulle finestre riecheggiano le ghirlandine ancora manieristiche disposte nelle forti membrature della facciata di Sant'Ignazio: insomma, un insieme di sottigliezze e di intelligenti richiami quali possono sorgere soltanto da una matura fantasia d'architetto.

Per ritrovare, nel più recente passato, un esempio di simile complessità di motivi felicemente risolti in unità, a vantaggio dell'urbanistica, bisogna ripensare alla soluzione di Pietro da Cortona per la chiesa di Santa Maria della Pace e per gli edifici circostanti; e se si pensa bene, l'analogia di certi accorgimenti ci riporta, a distanza di circa un secolo, ad una visione « pittorica » del problema urbanistico, quale appunto poteva venire acquistando il Raguzzini nella tradizione del Solimena e, in genere, nel gusto architettonico napoletano.

Altrettanto avviene per l'Ospedale di S. Gallicano considerato nel suo lungo prospetto, come una superficie accentrata e vivificata dalla fronte della Chiesa dell'Ospedale stesso che, mentre è quasi una cerniera in rapporto all'edificio longitudinale, assume imprevista originalità se la guardiamo di fronte, tra le quinte dei palazzi che ne limitano la veduta, quando ci si ponga, a distanza, sul Viale di Trastevere.

Le altre opere meno note o addirittura sconosciute che il giovane autore attribuisce al Raguzzini giungono in tempo a completarne e rafforzarne la originale figura: così il palazzetto De Simone a Benevento, ora ampliato e trasformato, così la Basilica di San Bartolomeo, nella stessa città, e soprattutto quel palazzo Terragnoli, pure in Benevento, ora sede della Banca d'Italia, che si collega strettamente alle migliori soluzioni dell'artista nell'architettura civile.

E lasciamo pure che sotto la frigida caricatura che dell'architetto fece Pier Leone Ghezzi si leggano le ingiuriose parole di « architetto gotico e beneventano », dicendosi che egli aveva « rovinato Roma con la sua architettura ». Non fu detto « gotico » con senso di disprezzo lo stesso Borromini?

Quando poi alla rovina di Roma, magari il nostro Raguzzini avesse potuto realizzare altre sistemazioni simili a quella di Piazza Sant'Ignazio: almeno ci sarebbero state risparmiate tante autentiche « rovine » posteriori!

Valerio Mariani

(1) Mario Rotili: *Filippo Raguzzini e il Rococò Romano*, ed. F.lli Palombi, Roma, 1951.

● Per un accordo intercorso tra la direzione della Biennale d'arte di Venezia e quella di San Paolo del Brasile, è stato stabilito che le due manifestazioni si alternino, per l'avvenire, in anni diversi.

A quella indetta, quest'anno, che si terrà nella sede del Museo d'arte Moderna di San Paolo dal 20 ottobre al 31 dicembre p. v., l'Italia partecipa ufficialmente con 300 opere di artisti italiani.

P. Ghezzi - Caricatura di Filippo Raguzzini

LETTERE INEDITE DI VERDI AD UN AMMIRATORE

E' noto quanto Giuseppe Verdi fosse austero e schivo di facili cordialità, anzi addirittura rude. A un tale Rocchi il quale avendogli spedito da Perugia un lavoro sul *Modo diminuito*, e rimasto senza risposta nè ringraziamenti aveva osato scrivergli un biglietto chiedendo la restituzione del libro e concludendo: « Ai miei tempi *salutare* era cortesia, *rispondere*... obbligo: in ciò sembrami siamo in *regresso!* », egli rispose con un ruggito di leone: « *Signore!* Ella si permette di darmi una lezione che io non accetto. Ed a mia volta domando: Perchè Ella che non mi conosce, m'invia un suo lavoro? E perchè dovrei occuparmene? Sa Ella quante lettere, opuscoli, composizioni, ricevo giornalmente da tutte le parti? Ed io avrei l'obbligo di rispondere a tutte? Sarebbe *dovere*, Ella dice: ma io dico invece che sarebbe una vera *tirannia* il pretendere che io perdessi il mio tempo a rispondere a tutte le lettere, ed esaminare tutti gli opuscoli e composizioni quasi sempre insulse ed inutili ». Ma *sfogata* la giusta ira, il generoso si ammansava nel P. S.: « Non ricordo bene del suo libro; ma se fu spedito in Agosto sarà nella mia campagna da dove glielo manderò appena vi faccia ritorno. Genova 6 Gennaio 1888 ».

Ciò nondimeno il Maestro seppe trovare il tempo di corrispondere abbastanza regolarmente con un ammiratore umile e devoto, così devoto da rasentare il fanatismo e quasi l'adorazione per l'Uomo che brillava come una stella polare nei suoi sogni di giovane musicista. Sono ventidue lettere e biglietti inediti, che Verdi scrisse dal 1885 al 1900 al maestro catanese Giuseppe Auteri De Cristofaro: di esse abbiamo potuto aver copia grazie alla cortesia degli eredi Auteri. La corrispondenza ebbe inizio il 18 maggio 1885, cioè un anno dopo che Verdi aveva rifiutato al Ghislanzoni il favore di accettare la dedica a stampa di una composizione del giovane maestro catanese. In quella lettera al Ghislanzoni, anch'essa inedita, il Maestro faceva un ammonimento che poi ripeterà molte volte nelle sue lettere all'Auteri, e che può giovare a tutti i giovani artisti: « Fate le mie scuse al giovine, e ditegli di non fissare gli occhi nè su me, nè su altri, nostri, o non nostri: nè di avere adorazioni nemmeno pei grandi che non sono più! E' meglio tentennare in principio; magari cadere, per rialzarsi andando diritto poi sulle proprie gambe ». Infatti nella prima lettera del maggio 1885 egli ripeteva: « Io non sono solito dare giudizi sui lavori musicali altrui, ed Ella vorrà, spero, perdonarmi se non Le esterno in iscritto la mia opinione, limitandomi semplicemente a dirle *continui*, *e non imiti nessuno*... Non è questo nè un giudizio, nè un rimprovero, e quantunque Ella m'abbia scritto persino di *sgridarlo*, io non mi permetterò che di ringraziarLa e di protestarmi Suo dev.mo G. V. ». L'individualità del giovane musicista suo corrispondente, e quasi anche la sua persona fisica, risulta chiarissima dalle righe su riportate. Con molto candore il giovanotto gli aveva mandato una sua composizione, pregandolo di essere sincero nel giudizio ed eventualmente di *sgridarlo* se la sua presunzione fosse stata eccessiva. Tale sincero candore aveva disarmato il Maestro, il quale poi rispose sempre, — tante volte con ritardo, ma se ne scusava, — a tutte le lettere che l'altro poi gli inviò. Il catanese fu sempre trattato dal Maestro con una benevolenza che qualche rara volta sfiorava anche la tenerezza, come in questo biglietto in cui gli si ricambiavano gli auguri avevano entrambi lo stesso nome): « Grazie degli auguri. State sano e conservate a lungo la vostra giovine vita ». E un altr'anno, nella medesima occasione del S. Giuseppe: « Non Le mando un fiore, ma le auguro ogni bene possibile pel suo onomastico... Ella che è tanto giovine... viva e lungo e sia felice. Mille volte grazie, Suo G. V. ».

In una lettera del 1892 il Maestro scriveva: « E' più d'un mese che non ho quasi tempo di respirare... Non ho avuto tempo di leggere ripetutamente le vostre composizioni, ma da quanto mi è parso da una lettura alla sfuggita, mi paiono queste le vostre migliori composizioni. Badate che non intendo dare un giudizio, e non vorrei nè potrei darlo. Dunque, *progresso!* Evviva! I miei rallegramenti ed i miei saluti. G. V. ». Erano dunque trascorsi sette anni dall'inizio della corrispondenza, il giovane aveva composta molta musica con discreto successo (non dobbiamo dimenticare che nel giugno 1885 lo *Staffile* di Firenze gli aveva dedicato un breve profilo con significative anche se un po' generiche parole di elogio), — liriche per canto e piano, canzoni, composizioni per archi, — ma Verdi continuava a scrivergli come a un fanciullo: forse soltanto a quel patto, trattandolo *en amateur*, poteva continuare ad intrattersi con lui: « S. Agata 5 ott. 1891. Ella non merita delli scappellotti ma dei *bravo*. Fà piacere vedere un Signore *en amateur* che scrive così correttamente! ».

Dicevamo, la raccomandazione di essere se medesimo, di non imitare nessuno e di frenare gli entusiasmi... La ripete anche in una graziosa lettera del 1890, con la quale accompagna l'invio d'una sua fotografia insistentemente richiesta: « Non so come la sia andata, ma credo, anzi sono quasi certo, d'averle mandato il ritratto un mese fà! Cosa n'è avvenuto? Gliene mando un altro che è l'ultimo di quelli che furono fatti a Parigi all'epoca del *Don Carlos*. Più giovine di vent'anni, non assomiglia più. In ogni modo io non ne farò fare altri! Dunque, se non assomiglia lo getti al fuoco e non se ne parli più. Ed Ella calmi i suoi entusiasmi! Gli autori prediletti si possono ammirare... ma nulla più! Mi creda sempre dev.mo G. V. ». La chiusa è particolarmente significativa della severità del Maestro, della sua incontentabilità d'artista, e della persuasione che l'arte raggiunta sia sempre ben povera cosa di confronto di quella in cui l'animo si nutriva di alta speranza. Eppure egli stesso che ora ammoniva il giovane catanese a frenare i suoi entusiasmi... aveva scritto una volta, dopo il suo incontro con il Manzoni, sollecitato dalla contessa Maffei ed ottenuto il 3 giugno del '68, queste precise parole: « Cosa potrei dirvi di Manzoni, come spiegarvi la sensazione dolcissima, indefinibile, nuova, prodotta in me alla presenza di quel — Santo — come voi lo chiamate? Io me gli sarei posto in ginocchio dinanzi se si potessero adorare gli uomini ».

Queste lettere aprono uno spiraglio nell'intimità di un animo arcigno che soltanto la candida devozione di quel lontano ammiratore poteva in parte disarmare. Infatti il Maestro si difendeva da orso, e lo stesso Auteri dovette mostrarsene intimidito al punto di non osare neanche fargli visita quando ebbe occasione di passare da Genova. Ciò si ricava da una lettera con la quale Verdi accompagna un autografo di poche righe musicali, briosa d'indulgente ironia per la fanatica adorazione del giovane: « Genova 28 Gennaio 1888. Poichè Ella lo vuole eccole uno schizzo dell'ultimo mio delitto musicale. Lo guardi bene e poi lo abbracci... non vi è altro da fare. Ella poi ha avuto torto, trovandosi a Genova, di non montare le poche scale del Palazzo Doria. Io ho riputazione, lo so, di essere un orso; ciò malgrado non ho mai finora divorato nissuno. Le serva ciò di sicurezza e mi creda Suo dev.mo G. V. ».

Qualche volta in questa corrispondenza spunta una nota di dolore: « Non le parlo delle sventure nostre. E' troppo doloroso! Troppo! Troppo », o una nota diversamente commossa: « Genova 2 Feb. 1895... Cuore e cervello sono perfettamente in pace e non mi danno nissun fastidio... e son certo che non recheranno più fastidio a nissuno. Pace, o santa pace! ». E ancora: « Milano 3 Gen. 1899. E sia Pace! Io non desidero altro! Scuserà se non le scrivo più a lungo. La mano è mal ferma e scrivo agitato ». E infine un po' d'ironia per se medesimo: « In quanto a salute non vi sarebbe tanto male, se non vi fosse anche in ciò una nota *sbagliata*... gli 82 anni!!! ».

Le ultime lettere risentono della stanchezza dell'età e anche in esse affiora quel mesto sorriso: « Genova 24 dic. 1894... Aprirò il pacco della vostra musica e non vi darò scappellotti. Ora che non sono più in attività di servizio non capisco più niente in fatto di musica ». L'ultima lettera poi, tutta di pugno della segretaria e soltanto firmata da lui, dice così: « Milano 9 Dic. 1900. Carissimo, da qualche tempo non leggo più, non scrivo più, e molto meno posso esaminare composizioni musicali, qualunque siensi. La colpa non è mia... è dell'età! Scusatemi e credetemi sempre il vostro antico G. V. ». Chiudendosi ormai anche alla trepida devozione di quel suo fedelissimo, il Vegliardo che già si preparava al gran viaggio (morì un mese dopo) suggellava ancora una volta il suo allontanamento da ogni terreno affetto o interesse.

Paolo Marletta

● La stampa dell'U.R.S.S. ha rivolto un'aspra critica contro i pittori del proprio Paese: « essi non ritraggono nei loro dipinti — secondo la predetta stampa — quella che è la reale vita degli operai sovietici ». Pertanto, conclude auspicando un provvedimento che obblighi tutti i pittori a lavorare per un certo periodo in un'officina, in un campo o in uno stabilimento industriale.

● Sono usciti quattro nuovi volumi della B.U.R. « La scuola delle mogli - La critica alla scuola delle mogli » di Molière, nella traduzione di Paola Ojetti; « Due accuse di omicidio » di Cicerone, le note due arringhe in difesa di Celio e di Milone, tradotte e presentate da Camillo Giussani; « Teste in fermento » di Antòn Cechov, tutte le novelle integralmente tradotte da Alfredo Polledro; e « Notre-Dame di Parigi » di Victor Hugo tradotto da L. G. Tenconi.

● La Saviat, la Società del Casinò, ha istituito ed organizza anche per il 1952 il « Premio letterario Venezia » per una opera inedita di autore italiano.

Il premio è destinato ad opere narrative (romanzo, raccolta di novelle, biografia romanzata) ed è dotato di lire 3.000.000, di cui L. 2.000.000 costituenti il I Premio, versate in parti uguali dal comune di Venezia e dalla Saviat, e L. 1.000.000, costituenti il II premio, offerte da Angelo Rizzoli. I due premi, indivisibili, saranno assegnati a Venezia il 30 agosto 1952. Il comitato direttivo del premio letterario Venezia ha deciso che la Giuria del Premio 1952 sia così composta: Antonio Baldini, Mario Fubini, Aldo Palazzeschi, Pietro Pancrazi, Giani Stuparich, Gino Tibalducci, Diego Valeri ed Orio Vergani.

NOVITÀ IN LIBRERIA

«LA BALENA DI GIONA» DI R. MARCHI

Riccardo Marchi, l'autore di *Andora*, in *La Balena di Giona* (ed. Ceschina), ha portato il racconto fantastico, fiabesco alle proporzioni di un folto romanzo, facendo, ci sembra, il massimo sforzo che mai sia stato tentato in Italia per questa via; e ambientando in un'antica Toscana provinciale e granducale (come già fece Alfredo Mori per l'*Oratorio di Postella*) una storia d'illusioni e d'illusionismi che progressivamente ascende ad essere significativa e compendiosa del più moderno pessimismo. Mentre in *Roccalba* e in *Bonferrato* il fiabesco era toccato mediante l'introduzione di veri e propri prodigi (un organo che suona da solo, non tocco da mani umane; dei meravigliosi automi che si animano, e vanno in cerca d'avventure secondo il proprio capriccio), in *Andora* — racconto asceso ad una sfera d'arte superiore a quella di *Bonferrato* e *Roccalba*, e sino ad oggi la più alta prova dell'ingegno narrativo del Marchi — di fiabesco rimane l'atmosfera lontana ed antica, ma la vicenda obbedisce tutta a motivi, naturali, non-prodigiosi, di psicologia umana: il bisogno di mentire per illudersi e consolarsi. In *La Balena di Giona* è ripreso lo stesso procedimento: c'è un vecchio castello, c'è il suggestivo ricordo di una bellissima giovane patrizia pazza e suicida, e solitudine e rumore d'acque, e il fascino favoloso del tempo remoto, ma non ci sono magie nè miracoli. Le «stranezze» dei fatti e sviluppi nascono tutte dalla complessità del cuore umano.

Tanto meno, potrà rimproverarsi il Marchi, ci sembra, se al fatto centrale, che si consuma nel vecchio castello e poi tra le sue rovine, egli crea una cornice paesana e un po' comica realisticamente trattata. (Comica, intanto, la vecchia diligenza da tutti chiamata «la *balena di Giona*», col suo pacifico e bonario vetturale Bacchino, i cui commenti agli avvenimenti costituiscono il primo e più chiaro legame tra l'atmosfera del Castello e la Realtà). Non dimentichiamo che Hoffmann, il quale creava vere fiabe e di prodigi era prodigo, assicurava concretezza a quelle sue immaginazione fantasticissime collocandole in mezzo ad un mondo, un po' umoresco, di studenti, professori e nobilotti del suo 700; rigorosamente contemporaneo; immaginando che la regina delle fate, o il re dei maghi venissero ad abitare in qualche città tedesca dei suoi tempi, nettamente caratterizzata. E il risultato è stato quel che sappiamo: oggi sempre vivo. Men che meno potrà costituire incoerenza e deviazione il fatto che il Marchi circondi il Castello delle sue fantasie d'una pacifica ambientazione provinciale realisticamente studiata.

La vera indagine sulla coerenza del libro che non può che identificarsi con un'indagine della coerenza psicologica di Deodato, il protagonista la cui importanza è soverchiante. Deodato, vecchio maggiordomo e (pare: egli, almeno, ne è ormai convinto) figlio naturale d'un barone Mèsola, rimasto solo custode del Castello e innamorato pazzamente del luminoso mito che a lui e il ricordo della patrizia famiglia dei Mèsola, ormai miseramente dispersa. Deodato che non vuole ammettere che il suo mito sia sepolto, e vuole mantenerlo in vita, e non fa che rievocare i Mèsola da mane a sera, e vuole stare in litigio coi pastori del vicino villaggio di Fronzola, perchè i Mèsola avrebbero fatto così. Deodato che, all'arrivo del nuovo proprietario del Castello, uno strozzino accompagnato da un notaio e dalla figlia e dallo scrivano di questo, mostra di scambiarli tutti per dei Mèsola redivivi, e potentemente li suggestiona in questo senso. E' o non è pazzo, Deodato?

Deodato non emula Don Chisciotte, non vede giganti al posto dei mulini a vento?... Il parallelo con Don Chisciotte s'impone quando (sempre per far risorgere le ostilità fra il Castello e i pastori fronzolesi) egli, vestito di una vecchia armatura, assale un gregge di Fronzola e sbudella un paio di innocenti animali: sangue di nemici, dirà poi, tornando con l'armatura lorda (ma sapendo benissimo ciò che Don Chisciotte non sapeva: sapendo di mentire.

Deodato dunque non è affetto dalla follia che ostenta: sa che i porci di Fronzola non sono uomini, e sa che lo strozzino Sgrinci non è un barone Mèsola. Cerca, come un illusionista, di suggestionare gli altri. Dunque, pazzo propriamente non è.

Ma nemmeno è savio: non pazzo ma maniaco. Questo sì. Il non essere allucinato totalmente è cosa capitale, certo, ma ciò non toglie che esca dal normale, ed assuma un'insistenza ossessiva, quella sua passione pei Mèsola, divenuti per lui il centro del mondo. Tutta la sua vita consiste nel rimpiangerli, e rifarli presenti in qualche modo, mentre si asserisce del loro sangue.

Non fosse maniaco fino a questo punto, egli intenderebbe che la suggestione esercitabile sullo strozzino Sgrinci non può durare più di qualche giorno, e ch'egli rischia, poi, d'esser cacciato dal castello amatissimo.

La sua coerenza psicologica è perfettamente difendibile da questo punto di vista: pazzo no, ma «fissato» sì. Non meno difendibile la psicologia dei personaggi suggestionati dalla sua potente personalità: lo Sgrinci, il notaio, non sono ipnotizzati fino a credere davvero di essere dei Mèsola (ciò che spezzerebbe ogni legittima verisimiglianza), ma sono trascinati a godere del giuoco; durante una vacanza — solitaria — di pochi giorni non rifiutano d'indossare i bei vestiti antichi offerti da Deodato, e lasciarsi da Deodato chiamare con nomi fantastici, *perchè la semi-illusione del giuoco esiste anche per gli adulti*. L'influenza di Deodato, della forte personalità di Deodato, consiste, senza nulla d'innaturale o sovrannaturale, in questo: nel risvegliare anche in essi la tendenza e il piacere di giuocare (giuocare ai Mèsola) e semi-illudersi. Quando poi interviene la paura d'essere aggrediti, questa è autentica, e il salto fuori della vita quotidiana diventa integrale.

Deodato, naturalmente, a un certo punto è smascherato: il pericolo d'aggressione era tutto inventato da lui, eccetera. Ma qui si vede, la forza della sua personalità: egli prende a grandeggiare in un altro modo: mostrando ch' egli illude gli altri consapevolmente, *per beneficiarli*: poichè la suprema dolcezza è quella dell'illusione, l'unica che può addolcire anche la morte. E in verità al giovane scrivano tisico egli regala una morte bella: illudendolo di avere realmente salvato la fanciulla amata da terribili pericoli. Benefattore autentico; e benefica Evelina, la fanciulla, col prestarle la propria psicologia. Essa, cioè, credendolo pazzo, vuole beneficiare lui, illuderlo del ritorno dei Mèsola: e da ciò trae gioia. Per non toglierle la gioia, egli finge di essere persuaso dell'affettuoso inganno. Tutto un giuoco d'inganni reciproci; ma la soddisfazione che ne trae Evelina, è cosa reale.

E qui bisogna fare un'osservazione, che sinora è sfuggita a tutti i critici del Marchi. Allorchè Deodato, in punto di morte, si confida con un vecchio pastore, e gli dice di non avere mai creduto alle proprie invenzioni e di avere soltanto fatto l'illusionista, gli dice anche che la baronessina Matilde, in altri tempi, lo aveva amato ed era impazzita per lui. No, non è da credere che ciò sia vero! Chissà perchè Matilde era impazzita: e tutte le confessioni veridiche di Deodato tendono a convalidare una nuova leggenda, sì ch'egli sparisce in un alone di romanzo. Carattere originalissimo e potente, questo di Deodato: un personaggio nuovo, che durerà.

Aldo Capasso

ASTROLABIO

(Continuazione della 2ª pag.).

che vogliono farci passare come eroi *gangster* da galera o ci esaltano come perfetti esempiari della specie uomini dal muso di porco. Ammettiamo sì che l'arte possa esercitarsi anche sui Tersiti e sui Ciacchi che abbondano tanto nella storia. Pretendiamo però che ci vengano presentati nella loro verità di malfattori o di degenerati degni tuttalpiù di essere compresi e compatiti, ma non come gentiluomini degni di essere imitati. In questo sta la verità e nessun onesto ci potrà disconoscere il diritto di esigerla come elemento essenziale dell'arte. Un vaso di puzzolente lordura dobbiamo avere il coraggio di rigettarlo in faccia a chi osa presentarcelo in omaggio per quanto camuffato di garofani bianchi.

Indro Montanelli nell'articolo sopra accennato (*Corr. della Sera* 22 maggio 1951) osserva: «Se è vero che i buoni sentimenti non bastano a fare i buoni libri non vedo perchè a fare i buoni libri debbano necessariamente bastare i sentimenti cattivi». E' una denuncia del basso livello morale sul quale da troppo tempo ci andiamo intrattenendo. E' giunto il tempo della riscossa per l'onore dell'umanità e della coscienza cristiana».

•

*Per risolvere il problema della «letteratura galeotta», C. Casella (*Letture*) vuol porre «La scure alla radice». L'articolo è impostato con grande chiarezza polemica: «le radici della pianta pestilenziale hanno oggi tre nomi: falso concetto di libertà di stampa; falso concetto di moralità; falso concetto di arte». Basti questo enunciato per intendere che razza di rivoluzione domanda il Casella. Ebbene donde cominceremo? Risulta da tutte le discussioni scatenatesi in questi giorni, che la società moderna non si lascerà togliere facilmente la libertà di stampa: e farà bene. D'altronde, chi* giudicherebbe *i giudici? Sulla stessa rivista,* Letture, *per la penna del direttore, leggemmo tempo fa la espressione intelligente di una larghezza di vedute, probabilmente corrispondente a dubbi fecondi circa l'infallibilità del critico giudicante. Il falso concetto di moralità si ricollega all'ancor più pericoloso esercizio della falsa moralità: e, al solito, il riformatore dovrebbe domandarsi se viene prima l'uovo o la gallina. E si può prevedere che la nostra acuzie porterebbe in lungo la discussione. Vogliamo concludere che, forse in ragione dei nostri fini particolari, ci contenteremmo d'estirpare il falso concetto di arte: soprattutto perchè la questione verte sull'influsso diseducante della letteratura. Insomma, noi sceglieremmo la strada apparentemente più lunga, sostanzialmente meno pericolosa e, forse, più giusta. Si tratterebbe di confondere l'idealismo e sgominare il Croce: una parola! Facciamo uno sconto: i crociani. E' proprio tanto difficile? E allora mettiamoci tutti a coltivare il latifondo scorporato: altra quadratura del cerchio, ma salubre, atletica, da perseguirsi all'aria aperta.*

STUPIDITÀ DEI SECOLI

«Se si pensa al gusto d'oggi, si direbbe che non mezzo secolo soltanto, ma un'eternità sia passata; e certo non c'è stato, in tutta la storia, una rivoluzione del gusto così radicale e rapida come quella che corre tra queste due epoche. E' questa una nuova prova che, se è vero che l'arte non progredisce, il gusto invece — ossia la tanto oggi bestemmiata «tecnica» — può fare dei passi giganteschi. Anzi se è, direi, innegabile che oggi siamo piuttosto in carestia di grandi personalità artistiche, è anche certo che siamo arrivati ad un tal punto di risorse tecniche e di coscienza critica, che artisti e pubblico son oggi tornati — per eccesso di reazione e per snobistica serie di novità — al *primitivismo*, anzi addirittura all'infantile balbettio degli espressionisti, surrealisti e via dicendo».

•

Così Matteo Marangoni (in Letterature Moderne) *conclude un farraginoso campionario: «Lo stupido Secolo XIX», da un volume in preparazione. Non si capisce bene come il Marangoni si accanisca ad esaltare la superiorità del nostro «gusto». Impresa superflua, se è vero che l'abbiamo prodotto tutti noi, ed ogni scarafone è bello a mamma sua.*

Ma la disinvolta e contraddittoria troncatura di tanto Ottocento (e dov'è il buon gusto, in questa operazione stantia?) potrebbe indurre i critici del 2000 a definire «disonesto oltre che ottuso Secolo XX» il nostro. Secondo il Marangoni, il jazz è barbarico e rozzo, ma ha contribuito a sommergere la facile vena melodica (e ha dato capolavori); la melodicità è affliggente, ma dovrebbe essere invidiata da tanti aridissimi compositori moderni; il pubblico si lascia infinocchiare dai contenuti, e non s'accorge che «M'hanno detto che Beppe va soldato» è una romanza melensa; ma «I due granatieri» di Schumann, donde essa deriva è un capolavoro... si potrebbe continuare per 12 colonne, quante son quelle del Marangoni. Poesia e non poesia, se proprio vuol rinfrescarsi alle sue origini! Che c'entra il gusto?

Tolo Meo

• La missione di scrittore si è conclusa per Ernest Wiechert con un romanzo dal titolo «Missa sine nomine», che un editore milanese presenta al pubblico italiano in questi giorni. Di Wiechert, recentemente scomparso, si ricordano i romanzi «La vita semplice», «La signora», e «La selva dei morti».

• Per «Sansoni Antiquariato» è uscito il primo fascicolo di una nuova serie di cataloghi: «Scaffaletto». Esso è dedicato a «L'America» e contiene 185 titoli di libri che riguardano questo continente. Il «pezzo raro» è dato dall'edizione originale, stampata a Parigi in soli 200 esemplari, per conto dell'Autore, del «Notes on the state of Virginia» di Thomas Jefferson. Reca la data del 1872 ed è stimato per il valore di un milione di lire.

L'ESTETICA DI FEDERICO SCHILLER

La prima constatazione che si è portati a fare, riconsiderando oggi il pensiero estetico di Federico Schiller da lui affidato ai suoi numerosi «Saggi», è piuttosto amara se non proprio sfavorevole: il tempo, questo irreprensibile galantuomo e spietato giustiziere, non ha risparmiato neppure Schiller, pensatore ancora suggestivo e capace di insegnare e di illuminare, ma irrimediabilmente invecchiato.

Quello che manca a Schiller, che lo renda vitale come sicuramente un tempo doveva essere nonostante la sua solo parziale autonomia nei riguardi del maestro e ispiratore Emanuele Kant, è la sensibilità per esigenze portate in viva luce solo nel secolo e mezzo, poco più poco meno, che intercorre fra lui e noi, esigenze dalle quali non ci si può, in nessun modo, estraniare e che, difatti, ognuno, sia pure a suo modo, riconosce e fa proprie. Per cui il discorso sul mal di vecchiaia del pensiero di Schiller può essere riferito anche ad altri, più grandi e più piccoli di lui, del suo tempo o di tempi ancora precedenti, perchè in realtà 150 anni di pensiero, comunque valutati, non sono passati, non possono esser passati senza aver dato frutti anche positivi. Questi 150 anni hanno fruttificato in vari modi e in varie direzioni, e una cosa fra l'altro — direi soprattutto — hanno affidato alla coscienza umana avvenire, perchè, trattandosi dello spirito e della sua vita e dei suoi valori, si è inserita su un piano spirituale una categoria nuova, il momento economico dell'umana esistenza. L'interesse economico, cioè l'interesse per tutto ciò che favorisce il nostro benessere fisico, è stato visto non più come limite e ostacolo ma come funzione del più nobile interesse per i valori di cui si nutre il nostro spirito, fonte quindi di vita spirituale; perchè sia possibile vivere un'esperienza artistica e filosofica o comunque spiritualmente valida e valutabile è necessario, anzitutto, che siano soddisfatte le esigenze fisiche dell'individuo che vuol fare arte o filosofia o qualche cosa di simile, occorre che il corpo gli sia strumento efficiente e non impedimento alla azione spirituale.

Questo gli antichi pare non lo sapessero, e chiunque osava ricordare che prima si vive e poi si filosofa era senz'altro considerato, e disprezzato, come volgare materialista. Solo il pensiero moderno, anzi modernissimo, è stato capace di riconoscerlo, e in termini tali, che il loro portato è divenuto oggetto di universale consentimento. Tutta la civiltà ne è stata in certo senso sconvolta, perchè il richiamo che si è fatto alla coscienza di ognuno di esigere prima di ogni altra cosa il proprio benessere, e l'accettazione manifesta di tale richiamo da parte dei popoli non appena ne hanno avuto sentore si riportano appunto a quell'originario rivoluzionamento avvenuto nell'ambito del pensiero umano per cui si è detto che la ricerca dei beni non è un distruggere ma un dar vita allo spirito. Tutto il pensiero moderno, in particolare lo storicismo sia materialistico sia idealistico, ha contribuito a questa scoperta; le formule sono state e sono tante, com'è naturale, ma il nucleo di verità resta in fondo quello, accettato dalle correnti più diverse di pensiero, non solo filosofico.

Ma, ancora al tempo di Schiller, si era nel vago al riguardo o, meglio, sull'altra sponda del tradizionale dispregio per i *materialisti*. E, rileggendo oggi tutti i discorsi che di lì provengono, riguardanti lo spirito e la sua vita e i suoi valori, pare quasi che comincino a metà e costruiscano sul vuoto e manchino di una dimensione, discorsi nobilissimi ed esemplari di cui non si può non apprezzare l'alta ispirazione, se nobili ed esemplari e ispirati essi sono, ma che pare giungano da un mondo estraneo dal nostro, più beato ma non nostro. Essi presuppongono già acquisito quello che invece noi sappiamo ancora da acquistare, non vibrano ancora laddove per noi già c'è il fremito, di una lunga laboriosa conquista.

Queste generiche constatazioni, tante volte riproposte, ritornano ancora riguardo al pensiero di Federico Schiller. I suoi saggi, scritti, manco a dirlo, in ottima prosa, lotti con un compiacimento letterario mai tradito, restano tuttavia distanti, poveri di argomenti troppo vecchi, è la parola. Ciò non tanto per un loro certo andamento sinonozzato, asmatico, monotono nell'analisi psicologica che essi con insistenza tentano per cercar di chiarire le reazioni dell'animo umano in funzione delle varie manifestazioni estetiche; quanto proprio per la mancanza, palesissima, di profondità umana, cioè di quella nuova dimensione che l'umanità, successivamente, ha scoperto dentro di sè. Anche i «Saggi» di Schiller sono sordi alle nostre esigenze nel loro complesso, mancano di argomenti davvero nostri.

In conseguenza, per poter afferrare, senza subirne fastidio, la verità del pensiero di Schiller, che pure c'è e concreta ancora e indistruttibile, bisogna in certo senso trasporlo in altro ambiente, disincantarlo dalla sua corteccia antiquata perchè possa com'è in grado di fare, ancora illuminarci. Che, difatti, Schiller coi suoi saggi qualche cosa è ancora in grado di dirla, perchè c'è in lui, come nel suo maestro Kant ma con minor accento personale e quindi più allo scoperto, l'eco di quell'eterno principio intorno al quale s'è sviluppata, e tuttora si sviluppa, la migliore tradizione del pensiero estetico.

C'è un mondo sensibile nel quale nasciamo e viviamo come parti di natura, c'è un mondo morale al quale aspiriamo e nel quale attingiamo i valori reali dello spirito, fra l'uno e l'altro mondo il grande abisso che l'uomo deve sforzarsi di colmare perchè possa vivere la sua vita spirituale. Questo abisso sgomenterebbe l'uomo e ne renderebbe vani gli sforzi per andarne al di là, tanto è grande e profondo, se in buon punto non intervenissero l'arte e il bello che essa produce, arte mediatrice fra il sensibile e il morale, che ancora nel sensibile pone i valori spirituali e fa vedere e rende amabile quel mondo morale altrimenti troppo lontano ed estraneo e irraggiungibile, bello primo valore, già parte del mondo spirituale oggetto della nostra più nobile aspirazione. Nell'arte, suscitatrice prima di vita spirituale, è la nostra vera educazione; non che, grossolanamente, l'arte debba dettare norme di vita moralmente buona e politicamente giusta, solo aggiungendovi di suo l'infioramento della bella forma piacevole al gusto, ma il suo stesso bel linguaggio per primo dà un palpito alla nostra coscienza, la desta, la avvia verso il mondo in cui è la sua vera vita, in breve la educa.

Questa è la verità del pensiero estetico di Schiller, verità antica e sempre nuova che gli uomini con laboriosa e lunga indagine di secoli hanno potuto finalmente scorgere e che nessuna deviazione e nessun rinnovamento potrà mai più negare, verità di ogni tempo, anche del nostro tempo, difatti da parte di ognuno almeno presupposta. Certo, ci sono oggi delle correnti di pensiero estetico che sembrano richiamarsi a criteri generali addirittura opposti, vedendo ancora l'arte come educatrice ma proprio nell'altro senso dell'arte come legiferatrice di norme buone e giuste infiorate e infiocchettate dalla sua bella forma. Però, in fondo, il pensiero vero, presupposto ultimo anche per costoro, è ancora quello, che può riconoscersi e affidarsi funzione pratica all'arte, in direzione della morale o della politica, solo perchè ancor prima si riconosce che nella sua bella forma risiede un fascino suscitatore esclusivo, unico efficace elemento educatore.

Federico Schiller, pensatore rapsodico ma acuto e scrittore di nobile rango, queste cose le ha saputo vedere, ed esprimere, con grande chiarezza; e qui appunto risiede, nonostante tutto, la sua oscurata ma non spenta vitalità.

Luigi Olevano

(Di FEDERICO SCHILLER sono usciti presso la Utet i «Saggi di Estetica»).

LIBRI DI POESIA

La poesia di Nunzio Cossu (*Il cielo piove fuoco*, Maja, Siena 1951) si spinge «a ricercare una ragione di vivere» muovendo da un'amarezza affaticata e sdegnosa che impronta di sè moltissime pagine di questa raccolta.

In stretta coerenza col suo atteggiamento, Cossu predilige infatti le movenze incisive e vigorose, le descrizioni scabre, senza orpelli fonici o ritmici: nei momenti di più serrata asprezza, egli riesce anche a sopprimere gli articoli e ogni sfumatura da cui possa scaturire qualche compiacenza melodica.

Là dove questa tendenza caratteristica del Cossu viene accentuata ed esasperata fino a sfiorare toni «maledetti», la poesia si fa troppo violenta e corposa: «resta — l'infamia sola del pomo azzannato — e porto al maschio nell'offerta d'abisso»; «... mi scaravento — ossessionato appresso a sogni spezzati»; «... voci che mi scavano fameliche — entro le carni».

Dove invece un tale pericolo viene evitato Cossu può cantare figure famigliari, avventore di pioggia e di foglie, zingari e scolari, calma di meriggi estivi, con un suo timbro personale e robusto: si affaccia qua e là un sostrato culturale che non dispiace, ma che può anche slittare ad andature gnomiche: «non veri sono gli anni alle spalle: — di vero c'è solo il domani».

Benchè alcune composizioni risultino scentrate, l'ansia del Cossu di abolire il sentimentalismo mellifluo per puntare sull'introspezione dolorosa e rovente può spesso imporsi in virtù della sua intima forza di convinzione e per l'uso di un linguaggio vibrato.

Tra le sue cose migliori, ricordiamo *Vecchia Casa*, ove senza struggimenti è cantata l'implacabile consunzione operata dal tempo; e il secondo brano di *Chiesa di Campagna*, che ha un ritmo drammaticamente acceso, ma nel contempo intonato a severa purezza.

Mario Petrucciani

"ANTONIO E CLEOPATRA"

Come si è già detto, all'*Eliseo*, R. Ricci e E. Magni, alla maniera di L. Oliver e V. Leigh, vanno rappresentando il *Cesare e Cleopatra* di Shaw e l'*Antonio e Cleopatra* di Shakespeare. Apprendiamo dai più informati critici teatrali, che i due celebri attori inglesi avrebbero scelto le opere sopra dette per sottolineare, anche interpretativamente, le enormi differenze di tono e di contenuto; e che avrebbero, appunto, interpretato e inscenato avendo di mira i complessi effetti delle differenti e quasi opposte regie. Ne dubitiamo.

Il motivo che ha sollecitato la scelta e l'accostamento dei due capolavori, non può essere stato differenziante ma agglutinante. La dotta preparazione di Olivier esclude che egli si sia accontentato di mettere in serie le due rappresentazioni mediante la sola successione cronologica: se teatralmente la trovata fosse valida, non si dubita che, almeno in Inghilterra, sarebbe stata precorsa da tempo. E non ci sembra di fare onore nè a Olivier nè a Ricci, ammettendo che la loro ambizione interpretativa siasi limitata alla scoperta di differenze in sè poco peregrine e intuitive. Se questa è la ragione, ci possiamo aspettare che attori male-ispirati congiungano le rappresentazioni di un tragico greco e di Offembach, di Euripide e Giraudoux, del Cossa con il *Nerone* e di Camus con il *Caligola*. A dispetto degli stessi comici che ipoteticamente avessero perseguito i fini da noi negati, le due rappresentazioni contano, valgono e meritano la maggiore attenzione per il risultato raggiunto da Olivier e da Ricci, consapevolmente o inconsapevolmente: che è, appunto la scoperta di una congruità shaw-shakespeariana (sia detto con coraggio, superiore alla chiarezza esegetica, ma sempre *cum grano salis*).

Ascoltando Shakespeare, in più di una scena, in più di una battuta, ritrovammo per così dire il marchio di fabbrica anglosassone: la felicità dell'*humour*, e lo stesso ponte ironico sentimentale con cui l'inglese di buona razza congiunge l'antichità e l'èra moderna, recandosi a spigolare nei campi di Clio, per riseminare in quelli di Melpomene e Talia. Se è lecita una definizione globale, diremmo che la fecondazione del seminato è spesso anche in Shakespeare come in Shaw attuata mediante la facezia storico-filosofica; e diremmo che tal facezia, almeno nei casi più felici, non suona come espressione di orgoglio intellettualistico nè come lo scarico mutuato dallo scetticismo sorridente: è atteggiamento di modestia, in certo senso autocritica, consapevolezza di sproporzione tra le attitudini di una società contemporanea, e i fasti del mondo antico, che tuttavia fu anch'esso una «società viva» e deplorevolmente manchevole, prima che la sedimentazione storica lo facesse esemplare. L'ironia e l'umorismo servono a Shakespeare come a Shaw per cautelarsi dal troppo credere e dal troppo negare: principalmente, per mostrare che essi non sopravvalutano il sogno storico nel mutare alla verità eterna; con il controllo ironico offrono una valvola di sicurezza all'omuncio qualsiasi che fosse per gonfiarsi al gran soffio delle passioni eroiche.

Ascoltando Shakespeare, in certe sentenze amare e fulminanti, in certo umoresco sbrigarsi dei giudizi e dei ritratti storici, riconoscevamo un piglio caratteristico, quasi un atteggiamento nazionale e la posa di mala creanza che, la sera prima, pareva — a noi naturalmente, ad altri interpretativamente — attenuata in Shaw. Con ciò, neghiamo che l'interesse preminente di questa esperienza drammatica sia in una differenziazione stilistica di per sè ovvia, trattandosi non di quei due ma di due diversi autori; specialmente se si ammette che il tempo, depurando e raffinando l'aceto anglosassone di entrambi, lo rivela originato da una medesima *madre*, buon condimento, ma non altro che condimento di più alte ragioni. Le quali, dicemmo, per Shaw si identificano in aspirazioni politico-sociali, fabiane, socialiste, pacifiste, concorrenti all'instaurazione consapevolmente utopistica, ma perseguita come un dovere positivo, della dignità umana. Nella cronaca precedente, cercammo di dimostrare che la dignità del personaggio esemplare, in Shaw, è affermata mediante la comprensione, il distacco dai fini troppo particolari, la clemenza, cioè la umiltà nel ricevere offese, e il dominio della superbia che le vorrebbe istintivamente, cioè bestialmente, vendicate: un messaggio equivalente al più noto e antico, che imponeva all'uomo il dovere di vivere per gli altri almeno quanto deve vivere per sè. In Shakespeare, in cui i più vivaci motivi dell'umano interesse sono poderosamente rimescolati e offerti, un d'essi predomina come tema, purificandoli tutti: è, secondo noi, il motivo dell'onore. Shakespeare non vuole dimostrare scientificamente che «smoderato piacer termina in doglia». La luttuosa passione dei due amanti è da lui accolta come un dato certo, noto, che non offre sorprese drammatiche, consaputo. Shakespeare brucia l'adipe senechiana delle grandi parlate apologetiche mediante la poesia, e mette a nudo la realtà psichica e la necessità biologica, oggi si direbbe ghiandolare, dei due amanti, ma non sarebbe così grande com'è, se si limitasse a dimostrare l'ineluttabilità biopsichica di quell'amore. Il quale, fosse esso solo, apparirebbe così stemperato in un'enorme tragedia, da ridurre la Storia a cornice superflua; per le stesse ragioni, a Dante bastò sorvolare il problema di Cleopatra lussuriosa, per sviscerarlo con folgorante brevità in persone la cui condizione sociale è un alto punto di mira, ben visibile a tutti, ma non una condizione storica trastornante.

Shakespeare non concede un perdono che sarebbe immorale, nè sbaglia sua offerta teatrale facendo poco simpatici i protagonisti; lascia che quando è in loro di basso si commisuri automaticamente alle responsabilità storiche non adempiute (si pensi alla sublime, e forse un poco disincarnata asciuttezza di Ottaviano, che veramente suggerisce l'idea del sovrumano disimpegnato da simpatia e antipatia); ma riscatta i personaggi più vicini alla sua e alla nostra anima con i mezzi di cui ognuno dispone, onde l'insegnamento e la moralità dell'opera. Antonio e Cleopatra potrebbero maledire al caso e alla natura, leopardianamente imprecare, essendo che la loro inadeguatezza quasi organica sembra volerli scaraventare fuori della storia; invece, senza dover niente a secrezioni equilibratrici, e tutto alla responsabilità morale, nella storia rientrano da trionfatori. In questo fare ingiusti se contro se *ingiusti*, non si può lamentare un'ardua e arbitraria compensazione, e pagana per giunta; l'obiettivazione rappresentativa è appunto di un mondo pagano, nè l'orrore teologico per il suicidio diminuisce la compassione dei cristiani.

Più che in Plutarco, sua fonte certa, o in Appiano, fonte probabile, Shakespeare avrebbe trovato nello spavento di Orazio e nel proprio genio l'intuizione che la *non humilis mulier* e il suo amante perseguivano qualcosa di molto cesariano, tentando di trasferire ad oriente il baricentro della romanità: ma avrebbe dovuto trasformare la tragedia in un'apologia storico-politica, e ridurre la vicenda umana dei protagonisti a un pettegolezzo. Ha deliberatamente diminuito la statura dei due politici per elevare quella degli innamorati; con questo arbitrio ha guadagnato la poesia, e non è detto che abbia scapitato la storia, nel senso classico di ammaestratrice.

Antonio, ad Alessandria, è inetto a liberarsi dalla seduzione di Cleopatra. Dalle pressioni politiche e dalla minaccia di Ottaviano si lascia trascinare a Roma, ma quasi soltanto per poter difendere la propria posizione egiziana. Svelenato un poco dall'atmosfera della patria, si riconcilia con Ottaviano e sposa la sorella di lui, Ottavia. Ricondotto dalla nostalgia amorosa presso Cleopatra, si dibatterà invano come uomo e come eroe: è vinto, ma dalla sua regina. Dopo Azio, battaglia perduta per aver egli inspiegabilmente seguito la nave di Cleopatra che abbandonava il campo, cerca la riabilitazione in uno scontro africano: un attimo di gloria spento nella sconfitta definitiva. La notizia falsa della morte di Cleopatra lo induce al suicidio, e muore tra le braccia di lei, che si farà mordere dall'aspide, per non soggiacere all'onta di adornare il trionfo di Ottaviano. Sì non che Cleopatra mette anche meglio di Antonio l'accento del proprio gesto sull'onore. Per l'onore, Enobarbo, già traditore, si uccide confuso dalla generosità di Antonio. Per l'onore, identificato con l'amore più generoso, Eros si trafigge dinanzi ad Antonio che gli ha ordinato e lo prega di ammazzarlo. Le ancelle che imitano il gesto di Cleopatra, e, con Eros, esaltano al massimo la dignità pagana, paurosamente aggravano la responsabilità dei loro padroni. D'altronde, tutta la tragedia è un trionfo degli umili, che, nelle poche battute loro assegnate, dicono sempre cose potenti e incisive.

Non ci resta che sottolineare l'impegno dei due spettacoli, la probità interpretativa di E. Magni, così poco dotata di prestanza e di voce tragica. Ricci abusa di impeti oratori: non indugia abbastanza sulla battuta, lascia appena scorgere bellezze portentose, nel polverone di una velocità forse atletica ma poco perspicua. Spesso approssimativa la traduzione: di ignoto.

Vladimiro Cajoli

Silvana Mangano in "Anna" – Regia di Alberto Lattuada

LA RADIO

UNA TRAGEDIA DI BACCHELLI

Come ognun sa, c'era stato un tempo teatrale nell'attività del Bacchelli, assai prima che il X Festival veneziano (27 settembre 1949) ci facesse conoscere questa «Alba dell'ultima sera» (Garzanti). Nè sarà caso che tal tempo sia stato un altro dopoguerra, quando gli autori di più largo respiro sentono il bisogno di conoscer subito gli effetti di una comunicazione, e saggiare il metallo del proprio pensiero nell'immediatezza dell'urto scenico. «Spartaco e gli schiavi» 1920, «Presso i termini del destino» 1922, «Amleto» 1923, «La famiglia di Figaro» 1926 dimostrano qual mirabile teatrante sarebbe stato il Bacchelli, se la vocazione del narratore non avesse predominato in lui (e se — ma il pensiero è tutto nostro — il pubblico e la critica italiani avessero una autentica ricettività teatrale), e non si dimentica il saggista, amoroso del Goldoni che lamentava la perdita, da parte del tempo nostro, dell'invenzione superba e delicata, della vena poetica, della semplicità del grande commediografo: «noi, figli di un'epoca alla quale il genio di Nietzsche ha dato non si sa qual forzatura polemica e profetante» (Flora).

Non sarà caso, dunque, che anche in questo dopoguerra Bacchelli sia tornato al teatro, e appunto nei modi di una forzatura polemica e profetante, che la critica sinceramente indugerebbe a rimproverargli, se egli per primo se la riconosce — più che risultato estetico — ragione stimolante e determinante. Dispensati dalla natura della rubrica da un'analisi adeguata della tragedia, rammentiamo tuttavia la sua caratteristica di altissimo contributo poetico e drammatico ai più urgenti problemi contemporanei; ci illudiamo che i lettori diligenti vogliano controllare sul testo le veloci notazioni critiche, ci accontentiamo di giudicare la validità radiofonica dell'opera singolarissima.

•

E' la storia di Etzelius, uno scienziato che avendo scoperto un terribile mezzo di distruzione, subisce le persecuzioni degli uomini che vorrebbero impadronirsene. Egli, che giudica i suoi simili incapaci di dominare eticamente il «raggio», fugge di gente in gente, invano cercando la libertà di tacere e negare a tutti il dono tremendo. Cielo e inferno, nei personaggi di un angelo e un demonio, partecipano alla vicenda e coralmente la commentano. Il demonio loico, Astarot, non potrebbe vincere, ma una sua reduplicazione incarnata, Ascero, minacciando di sevizie e di morte la moglie di Etzelius, Clorinda, strappa allo scienziato la battuta apparentemente definitiva: «Tutto quel che vorrai». Invero, questo cedimento di Etzelius è teatralmente scavato ed eticamente complicato dalla notizia, data poco prima, che il «raggio» è ormai stato scoperto da molti altri scienziati e noto al mondo che «ne farà quell'uso che sa e può, in bene e in male»; ma Ascero sposta genialmente il senso della questione, proponendosi di accertare se la stessa fede di Etzelius possa costituire oggetto di scambio, per la salvezza di Clorinda: rinnegherà Dio e l'anima? adorerà o maledirà? Etzelius si avventa su Ascero, ed è abbattuto dai sicari di costui; Clorinda è salva, perchè il mostro ragionante «ammette tutto, fuor che l'ivitabile». Ma l'impeto letale di Etzelius non tiene luogo di soluzione ragionata, etica o teologica, e sembra piuttosto il prodotto di un istinto, la cui vaga aspirazione al divino è almeno pareggiata dal comune senso umano, e risolve in termini extraintellettivi un personaggio intellettualisticamente costruito: così che la tragedia sbanda nel sentimento, e lo spettatore resta disorientato nello apprendere la fatalità di un ciclo espresso in questi termini: «la notte comincia a mezzodì. E' la parola ultima di tutte le nostre grandezze e d'ogni nostra scienza. Ma a mezzanotte comincia il giorno. E' la parola della speranza». La conclusione poi, se vediamo giusto, è il modesto messaggio di tanta letteratura anche drammatica, che chiede al sacrificio del protagonista la mozione degli affetti. Ben altro aveva già detto, e secondo noi completamente, la tragedia. Che, drammaticamente, soffre di un altro errore al terzo atto: la reduplicazione di Astarot in Ascero, uomo e simbolo più satanico del demonio autentico.

•

Il grave squilibrio esistente tra i primi due atti e il terzo (i primi lucidissimi ma esangui, il terzo sanguigno ma torbido) non si compone nemmeno alla radio; ma è certo che la tragedia convince molto di più alla radio che non in teatro. Quanto la radio ha in sè di surreale, comporta perfettamente l'insistito simbolismo bacchelliano.

Per intenderci, la *prosopopea delle Leggi in* **Platone** *o quella della* **Patria** *in Cicerone, monologhi teatralmente insostenibili, sarebbero radiofonicamente appropriati, perchè visualizzanti le idee, senza il bisogno di visualizzare il personaggio parlante. E si aspetta, curiosi ma pieni di fiducia, di controllare la resa radiofonica dei promessi* **Autos Sacramentales di Calderon**. *In tal senso, Bacchelli ci avrebbe dato un capolavoro radiofonico, se da un'avventura dello spirito non fosse passato a un'avventura della carne, da un problema d'idee a un caso di membra minacciate e torturate, dalla poesia alla cronaca. Si pensi a una Divina Commedia che, dopo la visione di Dio, invece di precipitare alla chiusa, ci offrisse le notazioni descrittive e realistiche del ritorno sulla terra. Sia come sia, si ripete che i due primi atti son tra le cose più belle, oltre che nobili, di tutta la radiodrammaturgia. E tra le meglio interpretate. Abbiamo scritto altra volta, che famosi complessi teatrali ed eccellenti registi falliscono la prova radiofonica perchè restano teatranti. A. Brissoni e il Piccolo di Milano hanno dato invece un mirabile esempio di attitudine specifica: ritmi scanditi dalla più spirituale metronomia, sottilissima scelta e dosatura di voci, intelligenza acuta d'ogni frase, precisa distinzione tra il discorso accessorio, diciamo, di portamento, e quello fondamentale all'ideazione, alla visualizzazione e alla tesi. In considerazione di ciò, sarebbe ingiusto rilevare alcune ombre di stanchezza nei corali del II atto; e, dopo le precedenti osservazioni, non addebiteremo nè al regista nè agli interpreti l'impressione di grave caduta al terzo atto. Lodato Brissoni, ci è grato segnalare M. Moretti (Astarot) il migliore fra tanti ottimi interpreti.*

V. Incanda

Maria Felix nel film «Incantesimo tragico» regia di Mario Segni

CRONACHE DEL PASSATO

L'ouverture del Tannhäuser trova oggi larga ospitalità nei programmi delle orchestre sinfoniche e delle bande, e la parte di quel repertorio di pronta e facile esecuzione che ogni direttore tiene in serbo per qualunque evenienza. Eppure si tratta di un brano tolto da una delle opere più avversate di Wagner. — E' matto — aveva detto Verdi, dopo aver sentito in un concerto la sola sinfonia del Tannhäuser; e Rossini, che era per natura piuttosto pungente, trovandosi un giorno al pianoforte per giudicare quest'opera, dopo di averne suonate alcune pagine, prese lo spartito e lo capovolse dicendo: — Proviamo a leggere per questo verso, perchè, come sta scritto, non ci si capisce niente —.

Più memorabile ancora fu la sera del 13 marzo 1861, quando il Tannhäuser venne rappresentato per la prima volta a Parigi. L'opera fu fischiata dal principio alla fine, e tutti i giornali della capitale francese fecero a gara nel demolire l'opera e nel dileggiare l'autore con un accanimento senza pari. «E' una vera mistificazione — scriveva all'indomani l'Escludier al Verdi — questa macchina musicale che si chiama Tannhäuser, ed ha provocato, in coloro che ebbero la disgrazia di vederla funzionare, delle crisi di nervi e degli accessi di sordità ..... All'improvviso — racconta ancora l'editore francese del Verdi — l'ufficiale di servizio che al suo posto aveva ascoltato vicino a me e senza batter ciglio questa salmodia ferruginosa, si alza e mi dice: — Signore, io ho fatto la guerra di Crimea, ho fatto la guerra d'Italia, sono stato a Solferino, e non ho mai tremato, ebbene, signore, questa musica mi fa paura e io me ne vado. — E se ne andò, infatti, e sicuramente non tornerà quando verrà rappresentato il Tannhäuser, se verrà ancora rappresentato; ciò che mi sembra molto dubbio».

«Ascoltatemi bene, mio caro amico — gli rispondeva molto più saggiamente la Strepponi, forse per ispirazione dello stesso Verdi — Io vi predico che tra qualche anno i parigini non avranno entusiasmi che per Wagner».

Tutto ciò sta a dimostrare che non è prudente, in arte, dare eccessivo credito alla critica ed alle opinioni; soprattutto a quelle dei musicisti stessi che, molto spesso, intingono la penna nel veleno della passione e del sarcasmo. Così, ad esempio, si racconta che Meyerbeer, Auber e Rossini, avendo occasione di trovarsi spesso insieme, si stringevano la mano come intimi amici, si elogiavano a vicenda e si rispettavano in pubblico. Ma quando Meyerbeer ripassava al piano un'opera di Rossini diceva: «Vi si potrebbe mettere una macchinetta e ridurre il piano a un organetto, risparmiandoci la fatica delle dita». Auber, a sua volta, diceva di Meyerbeer: «La sua musica mi fa male alla schiena e mi intorbidisce l'estro». Rossini, poi, diceva di tutt'e due: «Meyerbeer ha studiato troppo e Auber troppo poco».

E fin qui, per grazia di Dio, niente di male, trattandosi di beghe e di rivalità tra musicisti; ma vi sono altri giudizi, perentori e definitivi, che fanno seriamente dubitare dell'attitudine degli artisti ad esprimere un giudizio serio e misurato: come quel giudizio di Mendelssohn, ad esempio, che, in un periodo in cui la musica italiana si avviava ad un nuovo splendore, ha potuto scrivere: «La musica italiana sarà eternamente per me cosa bassa e volgare».

•

Passai per San Fiorenza, intesi un taglio: era un sospiro del Ministro Broglio.

Con questi versi, quasi parlamentari, il Carducci aveva voluto vendicarsi della punizione che gli era stata inflitta per aver preso parte alle manifestazioni contro la politica del governo per i fatti di Mentana. Ma non fu il solo ad avere una così singolare opinione del Ministro della Pubblica Istruzione di quel tempo. L'ombra del somaro, infatti, venne evocata, con una frequenza quasi eccessiva, in quella famosa «Lettera in quattro paragrafi», che il Boito indirizzò allo stesso Ministro, autore di una disgraziata lettera al Rossini, nella quale si prospettava, tra l'altro, l'abolizione dei Conservatori e la creazione di una Società Rossiniana semi-mondiale per arginare la decadenza della musica italiana.

Il prof. Emilio Broglio non era nuovo a queste disavventure di carattere, diciamo così, epistolare. Valente economista, fu, per sua disgrazia, chiamato a reggere il Ministero della Pubblica Istruzione nel Gabinetto Menabrea; e tutto preso dalle responsabilità del suo ufficio volle essere il restauratore della cultura e dell'arte italiana. Scrisse così la famosa lettera al Manzoni sulla unificazione della lingua, e quella ancor più famosa al Rossini, suscitando un interminabile

(Continua a pag. 6)

Dante Ulu

LEOPARDI IN UNGHERIA

La « fortuna » in Ungheria del più sfortunato poeta d'Italia, Giacomo Leopardi, non è paragonabile a quella di Dante, nè per vaste risonanze, nè per il carattere quasi religioso del culto tributato dai discendenti di Santo Stefano al Sommo Poeta. Ciò nondimeno, negli ultimi decenni dell'Ottocento, la poesia del grande Recanatese fu accolta con spontanea adesione dai poeti ungheresi d'ispirazione politica e pessimistica.

Prendo io spunto da un importante studio in materia, uscito nel 1948 a Szegedino, per tracciare le fasi principali di questa fortuna. Si tratta del libro del prof. Eugenio Koltay-Kastner: Leopardi e la sua fortuna in Ungheria (Acta Universitatis Szegediensis, p. 146). Il semplice fatto che una pubblicazione del genere poteva realizzarsi là e in quell'epoca è abbastanza lieto. In base a tale studio, e seguendo la fondamentale opera bibliografica di E. Várady tenterò di prospettare la linea evolutiva di questo culto dedicato dai magiari alla poesia di Leopardi, completando il quadro con gli apporti delle mie ricerche. L'ex direttore dell'Accademia d'Ungheria che insegnò anche all'Ateneo di Roma, il Koltay-Kastner si dedicò all'argomento con competenza di studioso e con sentimenti di italianizzante entusiasta, facendo tesoro di tutti i risultati recenti e precedenti degli studi leopardiani italiani ed internazionali. In questo libro l'indagine è condotta con rigore filologico, all'altezza dei migliori saggi critico-biografici, apparsi all'estero. Basti prendere visione della nutritissima bibliografia. Dal suo lavoro emerge piena e plastica la figura dell'uomo, del poeta e del pensatore. Questa sintesi che costituisce una pietra miliare nella critica leopardiana in Ungheria, cerca di mettere in luce il nascere, lo svilupparsi ed il carattere specifico del mondo leopardiano. Intento lodevole, attuato con l'oculato vaglio delle diverse fonti e attraverso una narrazione sobria, oggettiva dei precedenti familiari e di quelli dell'adolescenza. Non esita nel contempo l'autore a trattare ampiamente, con larghe citazioni, in gran parte da lui tradotte, i brani giovanili, scarsamente noti finora in Ungheria. In seguito il Kastner descrive l'iniziazione filologica e la formazione del poeta lirico, successivamente passa in rassegna le odi patriottiche, soffermandosi, con particolare accento, all'esame minuto del nucleo di tale lirica, cioè agli *Idilli*. Seguono gli studi sullo *Zibaldone*, sui poemi filosofici e sulle *Operette morali*. Da ultimo lo studioso ungherese mette in rilievo i valori dell'ironia, della satira e della metafisica leopardiana, concludendo la disamina con la critica della cosiddetta leggenda Recanatese. L'ultimo capitolo offre un contributo ungherese alla conoscenza della fortuna di Leopardi in Ungheria. Come si vede da questo rapido sguardo, si tratta di un lavoro di ferrata filologia, che si vale di tutte le posizioni raggiunte dalla critica relativa.

Questa « fortuna » di Leopardi si articola, molto succintamente, nei periodi e indirizzi poetici seguenti. L'atmosfera di pessimismo, consono a quella penosa concezione della vita che contraddistingue il poeta italiano, si riscontra già nei primi decenni dell'Ottocento, in diverse poesie di Kölcsey *Vanitatum vanitas*, di Csokonai *L'immortalità dell'anima*, e di Berzsenyi *Agli Ungheresi*.

Tali opere prepararano lo spirito dei poeti magiari ad accogliere il dono del Recanatese. E' molto caratteristico in proposito che i *Dialoghetti* del padre Monaldo furono divulgati da noi prima delle liriche del figlio. I comuni ideali del Risorgimento risvegliavano simpatie per l'Italia. Il nome di Leopardi emerge nelle nostre riviste fin dal 1835, con accenni alle sue opere. Però la censura austriaca sbarrò la via alla diffusione, in questo fertile terreno, di ogni ideale politico e poetico non reazionario. La spedizione dei Mille confermò quelle simpatie. Saverio Reviczky, dando ragione dell'argomento scelto, scriveva: « Sarò caro anche alla memoria del nostro Petöfi, se esaminiamo la vita di uno dei maggiori poeti dell'Italia ». Egli intendeva, senza dubbio, lumeggiare le analogie esistenti nelle poesie dei due grandi, affermando: Leopardi fu come Petöfi « un raggio preannunziante sublimi avvenimenti futuri tra le brume dei propri tempi ». Il Reviczky s'augurava che le ossa del Recanatese riposassero nel Panteon che l'Italia avrebbe costruito a memoria dei suoi figli più grandi; e concludeva mettendo in bocca al moriente le ultime parole: « Italia unita ».

•

Nella coscienza nazionale ungherese, negli anni che vanno dal 1850 al '65, nasceva così la leggenda di un Leopardi apostolo nazionale; interpretazione arbitraria quanto si voglia, ma rispondente allo spirito patriottico dell'epoca. Tommaso Szana apprezzò in un suo articolo del 1869 particolarmente le odi civili di Leopardi e tradusse brani di « All'Italia » e « Sopra il monumento di Dante », paragonandole all'ode di Berzsenyi già ricordata. Le conclusioni egli le riassumeva in questa immagine: « La poesia di Leopardi assomiglia ad un mare sempre torbido ed agitato, ma ricompensa il palombaro che si arrischia a scrutarlo, di perle preziosissime ». Ed ecco sorgere i primi traduttori, Alessandro Endrödi che ci diede la versione della ma in taluni punti lacunosa, delle « Ricordanze » e della « Vita solitaria ». Anche Luigi Bartók e Giovanni Dengi furono portati a tradurre Leopardi per analoghe disposizioni pessimistiche.

E' nel secondo periodo della « fortuna » di Leopardi in Ungheria che il poeta patriota cede il posto a quello pessimista. Diversi melanconici lirici magiari dei decenni 1879-90 si sono assimilati la poesia leopardiana, traducendola ciascuno nel linguaggio particolare della sua lirica. Alcuni critici riconoscevano in lui uno dei più grandi rappresentanti del dolore mondiale. In quei due decenni Byron e Leopardi furono i due poeti stranieri più spesso ricordati e letti nel nostro paese. C'era chi pretendeva addirittura che Schopenhauer avesse inquadrato in un sistema filosofico quello che aveva già detto in versi Leopardi. La critica scientifica e le traduzioni di valore letterario trovarono da noi, nelle versioni di Antonio Radó, il loro esponente più puro e prezioso. Le prime traduzioni del Radó risalgono al 1882, e nel 1890 egli pubblicava tutte le poesie di Leopardi, tradotte in ungherese. Prima di raccoglierle in volume le aveva pubblicate in varie riviste e in antologie. In tal modo egli contribuì molto efficacemente alla conoscenza del grande poeta italiano in terra magiara, negli ultimi decenni dell'Ottocento. Il principale merito delle traduzioni del Radó sta nella fedeltà filologica e nella ricerca degli elementi classici dell'originale, con il criterio di seguirne pure le forme poetiche. Le recensioni e le critiche accese intorno a questa versione poetica provano l'esistenza in quel periodo di un eletto stuolo di studiosi e di ammiratori ungheresi del Leopardi.

Nella terza fase della sua fortuna in Ungheria Leopardi esercita la sua influenza sulle poesie originali di Giovanni Vajda e di Giulio Reviczky, i due massimi esponenti del dolore mondiale, sul suolo ungherese, sebbene l'influsso dell'Italiano vi si palesasse in modi più arcani. Le reminiscenze del caposcuola italiano si rintracciano più facilmente nelle contemplazioni tristi di Flora Majtényi. Vajda nella « Canzone dei Lusitani » riecheggia l'immagine della « formosissima donna inerme » della nota ode. Anche per Giovanni Vajda il mondo è segreto, la vita vanità, e l'uomo un granellino di polvere nel cosmo. Il motivo poetico caratteristicamente leopardiano della « natura nemica » ricorre anche in Luigi Bartók.

•

Al vertice di questi tentativi d'interpretazione resta la traduzione di « A Silvia », un vero gioiello dovuto a Michele Babits, vincitore del premio San Remo, per la sua traduzione completa della Divina Commedia. Egli si recò come in un pio pellegrinaggio a Recanati per abbeverarsi alla prima fonte e penetrare, al colle dell'Infinito, nei segreti più intimi del poeta, al fine di darci la sintesi più riuscita del pessimismo leopardiano, nella meravigliosa sua rievocazione del borgo natio, in « Recanati ».

Come un modesto apporto personale a questa centenaria fatica della nostra critica, onde rendere accessibili alla nazione ungherese i valori inestimabili del patrimonio leopardiano, sono riuscito a rintracciare nelle liriche metafisiche di Pietro Vajda, amico del Petöfi, indubbi influssi leopardiani. Intendo alludere alle contemplazioni di Pietro Vajda dal titolo: « La piccolezza dell'uomo », in cui le prospettive, dalle quali il poeta ungherese osserva le miriadi di stelle, sono quelle della « Ginestra », specie nei versi: « Vedo la terra, davanti a cui io sono un nulla e che a sua volta nulla è in questo immane vuoto. La mia anima percorre di notte spazi infiniti, dove il sistema solare è una bolla d'aria con qualche granellino di polvere, nel quale io sono nulla dieci volte di più ». Proseguendo: « E non menti vanto il figlio dell'uomo e non si arroghi peso perchè al soffio appena di un venticello è già spazzato via ». Qui oltre all'impostazione generale, del tutto leopardiana, la reminiscenza di « un fiato d'aura maligna » è evidente. La stessa concezione squallida dell'operare ostile della natura a danno dell'uomo, la stessa contigenza della nascita e della morte, e il medesimo ridicolo spettacolo della miseria umana, dell'infinita vanità del tutto.

Un ammonimento più alto di umanità ebbe — secondo me — dalla stessa *Ginestra* il nostro Árpád Tóth (1886-1928), il quale nella sua soave « Elegia ad un cespuglio di ginestra » ne attinse suggerimento per una originale poesia, nel senso di un ripiegamento metafisico su se stesso, attuato in una mesta contemplazione della natura, di cui fa specchio il ciuffo di quei fiori, « ornamento d'oro in un ricco pomeriggio di fine d'estate ». Qui l'eco di Leopardi è appena percettibile nel magico giuoco delle prospettive cosmiche ed umane, di cui « La Ginestra » è un compiuto capolavoro, del resto tutto vi è personale; lo spirito di dolce rassegnazione autunnale, la fantasia della rifioritura di miriadi di navicelle-fiori ed uomini sopravvissuti e del silenzio che dopo l'Apocalisse dovrebbe avvolgere tutto l'universo, senza approdo ad un altro Ararat per un « nuovo candido Noè ».

Questo è il sommo dell'arte del dare e del ricevere: il massimo genio lirico pessimista italiano diede un regalo ad un altro genio poetico ungherese, un dono puro che fa conoscere al cantore magiaro la propria ricchezza intima.

Kálmán Ternay

CRONACHE DEL PASSATO

(Continuazione della 5a pag.)

putiferio. « Tra le materie del mio ministero — scriveva egli candidamente — c'è anche la musica, della quale sono tanto appassionato quanto, ahimè!, ignorante ». Il guaio fu che, dando più credito alla passione che all'ignoranza, si lasciò andare a giudizi di questo genere: « Dopo Rossini, che vuol dire da quarant'anni, cosa abbiamo? Quattro opere di Meyerbeer .... Come si può rimediare a una sì grave sterilità? ». Troppo tardi l'incauto ministro si accorse di Giuseppe Verdi e pensò di rimediare inviando al Maestro la nomina a Commendatore della Corona d'Italia. « Questo ordine — gli rispose Giuseppe Verdi — è stato istituito per onorare coloro che giovarono sia con le armi, sia con le lettere, scienze ed arti, all'Italia. Una lettera a Rossini della E. V. benchè ignorante in Musica (come Ella stessa lo dice e lo crede) sentenzia che da quarant'anni non si è più fatta una opera in Italia. Perchè allora si manda a me questa decorazione? Vi è certamente un equivoco nell'indirizzo e la rimando ».

E' proprio vero che la politica non si addice all'arte, poichè nel dominio trasparente e fragile di questa bisogna sempre entrare con passo leggero.

Dante Ullu

LA TOMBA DELLE MUSE

(Continuazione della 1a pag.).

guo (salvo i pochi casi di onomatopeia, irrilevanti nelle lingue di coltura). Con ciò si afferma che, mentre il legame che unisce il significante e il significato, il corpo fonico e il sapere collettivo che vi è congiunto, è necessario e assoluto nell'ambito del sistema, il rapporto fra il significato e l'oggetto con i suoi attributi concreti non presenta alcun carattere di necessità e appare in tutto del tutto arbitrario.

La dottrina vichiana, invece, sfugge a questo postulato di arbitrarietà, perchè proietta il legame di necessità fra il segno e l'oggetto in una fase primordiale e al tempo stesso ne legittima il progressivo allentarsi, sia con il fatto che la rappresentazione intuitiva primigenia fu un « parlare poetico per sostanze animate » sia perchè i popoli su tali dati rappresentativi operarono intellettualmente per ricavarne, mediante contrazione, un segno con valore generico.

Come dottrina delle origini del linguaggio, questa del Vico è indubbiamente fra le più geniali, soprattutto perchè sancisce il principio, oggi quasi generalmente acquisito, della priorità della frase sul vocabolo. Per quanto riguarda l'identità della lingua con la poesia, essa appare chiaramente esclusa dal suo pensiero, già per il solo fatto che lingua poetica e lingua dei popoli sono collocate in momenti ben distinti.

Impegnato in una tenace polemica contro il razionalismo, il Vico contrasta validamente la voga grammaticale del suo tempo, che nella lingua, è particolarmente nella latina presa a modello, cercava il riflesso fedele delle categorie aristoteliche. Per dimostrare che il linguaggio non è specchio di una siffatta logicità, egli si rifà alle origini, ponendo in evidenza quanta parte hanno l'esperienza sensibile, l'intuizione e la fantasia nella costituzione delle forme linguistiche. Epperò il sistema delle lingue « da prosa » nasce dalla elaborazione dei popoli, che traduce la rappresentazione poetica in un segno di valore generico.

Il pensiero vichiano intorno al linguaggio è tutto un invito all'etimologia, come scoperta del vero poetico che si nasconde nella forma, oramai fredda e sfaccetata, del segno (« vocaboli che danno idee confuse e indistinte di cose » § 444). Un analogo invito risonerà a tanta distanza di tempo in un suggestivo passo di Emerson: « Tutte le parole sono create da poeti; perciò la lingua contiene le fonti della storia del mondo e, se si vuole, la tomba delle Muse. Per quanto l'origine della maggior parte delle parole sia già dimenticata, può dirsi tuttavia che ogni parola fu dapprima un lampo di genio ed in seguito ebbe valore generale, perchè nell'attimo che il primo uomo la pronunziò e la udì fu un'interpretazione del mondo. L'etimologo scopre alla fine che anche il più freddo fossile fu un giorno un'immagine splendente. La lingua è poesia fossile; come il calcare della crosta terrestre è composto da innumerevoli gusci di piccolissime bestiole, così la lingua è un deposito di immagini e di figure, che oggi nel loro significato traslato non tradiscono più l'origine poetica » (Essays, I, p. 55).

Per il Vico la forma esterna della lingua risulta da una fase poetica in cui la fantasia vivifica il reale, intanto che ne coglie gli aspetti: una fase prelogica, forse non diversa da quella che ha tanta fortuna in taluni indirizzi della moderna etnologia. A noi il fatto appare assai più complesso, porchè sappiamo che nei simboli fonici è da cercare non solo l'intuizione poetica, ma tutto il moto della coscienza, di cui la lingua è forma; la parola non soltanto è la tomba delle Muse, ma il sacrario della vita di tutta l'umanità che è passata, chiusa purtroppo, oltre un certo limite, al nostro conoscere, con sette sigilli.

Antonino Pagliaro

NOTIZIARIO

● Conforme l'uso parigino, il vincitore del *Grand Prix de la Méditerranée*, istituito de la *Revue Neuve* e destinato quest'anno ad un poeta italiano, è stato annunziato ai giornalisti e alla radio, durante una colazione del Comitato d'Onore e della Giuria, Pierre Benoit e, J. L. Vaudoyer dell'Académie Française, Francis Carco e Gérard Bauer dell'Académie Goncourt, Paul Fort dell'Académie Mallarmé, Henri Bédarida della Sorbona, André Pézard dell'Institut, Gabriel Faure, Francis Gaex Gastambide, Nicolas Beauduin, Eugène Bestaux, Roger Clérici, Yves Gandon, Noel Ruet, al ristorante dell'Aerogare des Invalides. Su 136 candidati, il premio è toccato a Federico de Maria, di Palermo, per la sua raccolta inedita *Incantesimo del Fuoco*. Sono stati assegnati sei Lauri Mediterranei a Mario Blasi di Osimo, Luciano Luisi di Roma, Carlo Martini di Roma, Aldemaro Nannei di Firenze, Salvatore Rizzo di Palermo, Lucia Saltore di Roma. Segnalati infine, Maria Luisa Belleli, Giovanni Bella, Helle Busacca, Castrense Civello, Lelio Cremonte, Adele Gloria Grandi, Buotrio Mastrolonardo, Licia Liotta, Amalia Vago e Pier Maria Virgilio. Il vincitore Federico de Maria è stato ricevuto dal fiore del mondo letterario parigino, alla sede del Pen-Club, dove attori e attrici han detti, tradotti in francese, i versi premiati.

● Un Premio polemico può essere definito quello bandito a Sinalunga (Siena) da un gruppo di scrittori, critici e cultori d'arte. Un premio per una Poesia d'amore, da scegliersi fra sette, riservato ai giovani inferiori ai trenta anni.

Molti sono stati i giovani che hanno risposto al bando: circa trecento e da ogni parte d'Italia. La Commissione, formata da Carlo Betocchi, Ernesto Brunori, Luigi Fallacara, Giuseppe Gerini, Mario Guidotti, Nicola Lisi e Leone Piccioni, esaminati i manoscritti ha deciso all'unanimità di assegnare il premio di lire centomila alla lirica Nuova Carezza di Marussja Manzella (Roma). La Commissione ha poi voluto assegnare due premi minori di lire cinquantamila a Luciano Luisi (Roma) e Pier Paolo Pasolini (Udine).

● L'Editore Priulla di Palermo ha pubblicato « Il problema della Sicilia nel 1848 attraverso nuove fonti inedite. Indipendenza e autonomia nel giuoco della politica internazionale » di Gaetano Falzone.

Finora per le vicende del conflitto franco-inglese del 1848-49 si conoscevano solo i documenti ufficiali di parte britannica, pubblicati dal Foreign Office; nel suo volume il Falzone riporta per intero gran parte dei documenti francesi dell'Archivio nazionale e dell'Archivio del Ministero degli Esteri francese, illuminando così per intero quel periodo di storia della Sicilia.

Direttore responsabile Pietro [illegible]
Istituto Poligrafico dello Stato - G. C.
Registrazione n. 899 Tribunale di Roma

PREZZO DI UNA COPIA LIRE TRENTA

SUPPLEMENTO DI "IDEA"
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE
ROMA, – Via del Corso, 18 – Telefono 60-427

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO III - N. 45 - ROMA, 11 NOVEMBRE 1951

Abbonamento annuo L. 1500
Conto corrente postale 1/3160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia S. P. I. - Roma, Via del Parlamento, 9 - Telefono 61372-63980

Spedizione in abbonamento postale Gruppo terzo

I CLASSICI E LA CULTURA

Che la cultura di un popolo si misuri dall'amore che esso porta ai suoi classici è verità di ragion comune. Lo spirito che anima le opere dei grandi rappresenta, nel lungo scorrere dei secoli, la parte più viva e presente di una nazione, la sua ragion d'essere e il suo lievito più fecondo.

Dante fu la *cultura* di Michelangelo, e lo furono tutti i poeti maggiori e minori dal Duecento in poi: se ne vede l'orma e se ne sente il respiro perfino nelle liriche del Buonarroti, anche se la sua personalità è tale da assorbirli e trasformarli nella propria originalissima opera.

Ben vengano, perciò, tutte quelle iniziative editoriali intese a ripubblicare, isolati o in collana, i capolavori della nostra letteratura. Iniziative tutte nobili ed encomiabili, dalla monumentale raccolta laterziana de «Gli scrittori d'Italia» a quelle più recenti, non meno curate e non meno pregevoli per la precisione dei testi e per la bellezza della veste tipografica.

Tuttavia qualche osservazione vorremmo fare su questo argomento, non del tutto ignota ai nostri lettori di buona memoria.

Collane di classici ne abbiamo in Italia per lo meno cinque, e se vivono e prosperano vuol dire che il pubblico le richiede e le compera. Dunque sul piano editoriale nulla da ridire: è un fatto economico che trova la sua giustificazione nel successo economico.

Resta da considerare però l'aspetto più specificamente culturale. E qui crediamo che le conclusioni siano meno rosee e meno soddisfacenti.

Volumi che costano cinquemila lire l'uno non sono alla portata di tutti. Diremmo che non sono alla portata proprio di quelli che più ne sentono il bisogno e l'utilità: gli insegnanti, i professionisti, gli artisti, gli intellettuali in genere.

Non parliamo dei piccoli impiegati o degli operai, ai quali il libro non arriva mai, sotto nessuna forma o specie, sia perchè non hanno i mezzi per acquistarlo, sia perchè non son preparati (e non li abbiamo preparati) a ricevere proficuamente le opere d'arte e di pensiero. Pertanto c'è da arguire che questi bei volumi così ricchi e ben fatti finiscano nelle biblioteche o, nei casi migliori, nelle belle scaffalature degli appartamenti di lusso, ove dormono sonni tranquilli senza che il pretenzioso proprietario si sogni di toccarli, tanto son «rifilati» e non c'è da fare brutta figura facendoli trovare intonsi.

O servono da regalo, chè in oggi è di buon gusto regalare un libro di pregio.

Tutte belle cose, ma che tuttavia non fanno cultura.

A noi interessano invece quei tali ceti cui abbiamo accennato, quelle persone che vorrebbero comprare una collana di classici, per leggere le opere, per nutrirsene, per servirsene: in altri termini per farle essere ancora vive e vitali nella storia del paese e della civiltà. Ci interessano, insomma, i classici, in quanto essenza in divenire della nostra cultura; in quanto formatori e rigeneratori della vita spirituale e intellettuale del paese.

Ma purtroppo in questo campo sembra non ci sia nulla da fare.

Per coraggiosi che siano gli editori, per munifici che siano i sostenitori delle imprese editoriali di maggior conto, non se ne trova uno il quale mostri di considerare l'opportunità d'una collana di classici alla portata di tutti.

Eppure è qui che bisogna arrivare. Bisogna considerare questi problemi della cultura con mente un po' più aperta, con visione almeno più acuta dei soliti *slogans* da manifesto murale. Si parla di educazione politica, di democrazia, di libertà dello spirito, di carattere. Ma nessuno vuole indursi a considerare che queste belle cose si preparano al di fuori e al disopra dei soliti luoghi comuni o della propaganda contingente.

Un ottimo mezzo di formazione sarebbe appunto approntare un'edizione di classici della letteratura da porre in vendita a un prezzo che fosse molto al disotto di quota cinquemila: nè ci pare che la cosa sia impossibile.

Se proprio ogni altro tentativo apparisse di difficile attuazione, si potrebbe farne un problema di educazione popolare: e lo Stato avrebbe tutto da guadagnare ad interessarsene, nulla da perdere.

Ci rimetterebbe al massimo un po' di denaro: e sarebbe denaro speso benissimo.

David Matchin - Busto femminile

SIMULACRI E REALTÀ

IL VELO DEL CONDIZIONALE

Non è scoperta di grammatico, ma di scontroso polemista il quale nella foga dell'attacco si esprime così: Da sette anni costui vela con il modo condizionale un presente detestabile. Il nominato costui è un «editorialista» d'un grande giornale straniero. L'attaccante, sempre a cagione di quella indomita foga, non è sufficientemente preciso nell'indicazione dei paradigmi. Dagli esempi che ci offre risulta chiaro che confonde modi e tempi. Come si fa a velare il condizionale con il presente, se anche il condizionale possiede un presente? Il crucciato scrittore voleva dire che il suo avversario vela con un presente condizionale un presente indicativo. «I cittadini dovrebbero essere uniti e i partiti dovrebbero attenuare il loro sordido settarismo...». E' certo questa una forma schermata per dire all'indicativo che i cittadini non sono uniti e che i partiti han reso virulento il loro sordido settarismo. E' comprensibile come un uomo di governo preferisca non aizzare i propri nemici buttando loro in faccia colpe e malefatte, e pertanto usi la forma ottativa, anche perchè in questa anche l'ammonitore prende la sua parte di responsabilità futura.

E' certo però che l'urbanissimo condizionale può gettare il velo su uno sconcissimo presente. Vorrei tuttavia osservare che anche l'indicativo con il giuoco dei suoi tempi può schermare la realtà. Sentite: «Il Paese diverrà preda di vere bande». Se per avventura il Paese fosse già in quello stato, spostare verso il futuro quello ch'è presente dà un po' di respiro ai colpevoli per poter incominciare una vita nuova.

Due comodi veli il condizionale presente e il futuro dell'indicativo: anzi due pietose maschere. Ma non si possono portare sempre, perchè non sempre è carnevale.

IL MARTELLO DELL'IMPERATIVO

Da troppe parti si leva il lamento funebre intorno alla bara del pensiero. Chi pensa più? Morto è il pensiero. Il secolo non sa più pensare. Assenti la ragione e la logica, sostituite dagli imperativi della forza e del sentimento. Che spettacolo ripugnante in questa confusione. Non si tratta più di sapere che cosa è l'uomo e che deve fare: ciascuno si chiede quanto può godere e quanto osare. Sentimento e volontà, con tutti gli irrazionali sono convitati a questa festa. Sotto i colpi che sopporta, la Verità è simile a quella vittima disperata, che non vuol morire, e sulla quale l'assassino s'accanisce con spavento.

Perchè, chiediamo, parlare dell'imperativo della forza e del sentimento? Forse che la ragione e la logica non sono l'imperativo stesso? A ben riflettere, e ponendosi fuori dalle grate dei paradigmi grammaticali, si avverte che la logica e la ragione per essere fuori del tempo, non hanno modi, i quali, son sempre larvate forme temporali: o se uno ne hanno, esso è relativo a chi deve far uso della logica e della ragione e non può, imperativamente quindi, uscir fuor di logica e di ragione. Chi tiene gli occhi aperti può non veder il sole?

E allora non è forse vero che il secolo non sa più pensare? Morto il pensiero non è certo, nè son morte la logica e la ragione, ma il loro regno è stato invaso dalla forza e dal sentimento. Ora che la forza usi l'imperativo è nella sua natura. Ma ciò che è nuovo, e quindi di questo secolo, è l'imperiosità del sentimento. Comanda lui, e il suo imperare non ha limitazioni costituzionali, onde tutti accettano gli ordini del cuore, che sul campo è stato promosso maresciallo.

Con un cuore maresciallo la ragione è meglio che «marchi visita» e chieda di esser ricoverata in infermeria.

MORSI AD UN NOME

Non potendo addentare il Robilant, un ameno tipo ottocentesco, si dà a lacerare le sillabe con i denti: «L'aspro rollìo di quel nome, Robilant... E sì che pareva fatto tutto di bronzo massiccio, rafforzato da grossi e spessi cerchi d'acciaio, doppiamente chiavati con chiavi di ferro, ribaditi sopra un'incudine adamantina, posta su base di granito. Tetragono a ogni colpo. Con voce bellicosa che si avrebbe potuto sentire a traverso un muraglione».

Non c'è forse tutto qui? C'è l'acciaio, c'è il diamante, e il granito, i chiodi e l'incudine. Il martello è sottinteso, perchè dove ci son chiodi e incudine non può mancare il martello. Miniera e fucina: tutto, tutto.

E dire che questo vulcanico vomitator di lava verbale maledice la rettorica: «Maledetta rettorica, servilità inceppata sempre da quel voler trovare da noi italiani un paragone a ogni fatto e mai giudicare i fatti per sè, come le epigrafi di Carlo Leoni:

Non Termopoli
Non Cremera
Dogali
26 Gennaio 1887 ».

Ma il povero Carlo Leoni che pur doveva dettare un'epigrafe, se non trovava «un paragone» come poteva cavarsela? Senza Termopili e Cremera avrebbe scritto: Dogali. Con un sol nome non si fabbrica l'imbuto di una tromba, ossia dello strumento che squilla epigrafi.

Varius

NEOLATINITÀ SICULA

In un articolo, del Novembre scorso, di «Idea» (anno II, n. 46) ho cercato di mettere in evidenza l'importanza del fattore etnico preromano, per le varie parti dell'Occidente europeo unificato politicamente, e culturalmente da Roma, onde intendere: non solo le caratteristiche dialettali, ma anche le più spiccate tendenze, la mentalità, i gusti, le capacità e gli indirizzi delle popolazioni attuali; che nella loro grande massa, pur tenendo conto degli apporti demografici e degli innesti posteriori, sono le discendenti dirette di quelle antiche preromane. Intendo oggi trattenermi ad esaminare alcuni lati di tale problema, per la Sicilia, che appaiono insolubili ove si ponga mente, come molti fanno, ai soli elementi etnici venuti, in gruppi minori, ed in epoca superiore in quell'isola: Greci e Fenici, Romani e Bizantini, Arabi e Normanni, poichè l'elemento demografico più numeroso e compatto, giunto nella regione quasi due millenni avanti il più antico di quegli altri, e poi rimasto sempre basilare nelle zone interne, fu invece l'Italico, dei Siculi e dei Sicani, fratelli diretti dei Latini: l'elemento cioè, che, appunto per la sua affinità iniziale, meglio e più durevolmente, e con minori deviazioni, potè romanizzarsi, tramandando fino a noi l'essenza della sua iniziale italicità.

Di fatto: riflettendo che in Sicilia, fin dal IX sec. av. Cr. i coloni greci costituirono il più appariscente fattore d'incivilimento; che dopo la prima Punica, Roma tenne per due secoli l'isola avulsa dall'Italia unificata, come provincia; ed in essa la colonizzazione latina fu iniziata, su modesta scala, solo con Augusto, ai cui tempi la parte più colta degli isolani parlava ancora e scriveva in greco; che solo nell'età augustea incominciano ad apparirvi alcuni documenti ufficiali scritti in latino, mentre tanta parte della sua grecità vi si manifestava ancora nel IV sec. dopo C.; parrebbe logico — se non si tiene conto essenziale delle genti indigene —, che vi dovesse prendere il sopravvento non una facies latina, come fu, ma ellenica; al pari di quanto avvenne in tutte le zone, a cultura e fondo etnico greco, dell'Oriente mediterraneo. Le spiegazioni, tentate o tentabili, di questo contrasto, in base alle comuni premesse, o non spiegano abbastanza, o sono oppugnabili. Così, non basterà rispondere che tutto dipende dalla vicinanza dell'Italia; perchè, a farlo apposta, la parte dell'isola più vicina all'Italia, restò più a lungo e tenacemente ellenizzante. Nè si tratterà di un'azione iperproduttiva delle colonie romane e latine, e dei mercanti, dei soldati e dei latifondisti italici; perchè le colonie romane non furono che sette, e tutte costiere, e le latine solo tre ed interne, e le une e le altre non anteriori ad Augusto; mentre, al contrario, con Augusto stesso, che fece della Sicilia una provincia senatoria, non vi si stanziarono più delle legioni; ed i mercanti ed i trafficanti, ai tempi delle «*Verrine*» erano ancora per la maggioranza non italici, elencandone di tali Cicerone in tutto 26. Quanto ai latifondisti, non potevano costituire che una sparuta minoranza, mentre la grande massa delle popolazioni urbane dell'interno, dei lavoratori liberi dei campi, e, a partire da una certa età, perfino degli schiavi (quelli importati diminuirono col diradarsi delle conquiste, e colla distruzione dei pirati) era certamente indigena.

L'incongruenza aumenta, se ci chiediamo: perchè in Sicilia, dopo il rinsaldamento, coi Bizantini, della civiltà e della lingua grecizzante, ancora manifesto nel lessico, nella onomastica e nella toponomastica attuale, e dopo la lunga parentesi perturbatrice della dominazione araba, venne a germogliare, assumendovi anche precoce dignità letteraria, l'attuale dialetto italico, neolatino? Disse, è vero alcuno, che il dialetto siciliano è tardo, importato dalla penisola in periodo normanno e svevo, e che per questo è uniforme, e privo di molti termini di tipo latino arcaico. Ma contro tale tesi, la quale cozza colla datazione più accreditata per l'origine del Siciliano volgare ripulito, lingua letteraria dei primi cantori «siciliani» d'amore, è facile rispondere: che dove si ebbero veramente, dal tardo medioevo in poi, trapianti di genti dalla penisola, anche ora si parlano dei dialetti differenziati dai circostanti, e accusanti la loro origine continentale; che manca una somiglianza veramente profonda fra i dialetti delle due zone, in Sicilia e in Italia, in cui dominarono i Normanni; che il dato non probante a priori, perchè negativo, della mancanza di quei termini latini nel Siciliano, attesta solo che vi furono sostituiti da neologismi, nel lunghissimo periodo trascorso da quando i Siculi-Sicani si staccarono dai Latini; che infine l'uniformità, esagerata, del dialetto siciliano, non è maggiore di quella di altri dialetti neolatini.

Alla spiegazione comune si oppongono ancora varie constatazioni, ad esempio: che la zona dell'isola in cui il latino appare più largamente usato, come lingua letteraria nell'età romana, è proprio quella interna, in cui si ebbe più scarso stanziamento coloniale per opera di Roma; che le zone costiere conservarono invece gran parte della loro grecità fino al tardo Impero, e poi la rinnovarono e rinsaldarono col periodo bizantino; che il Cristianesimo, diffusosi anch'esso dalla costa verso l'interno, fu per lo più diretto non da Roma, ma dall'Oriente, fino all'inizio del dominio normanno; che il latino scritto, e a forziori quello parlato, non cessarono col periodo degli Arabi, male amalgamati con gli indigeni, da cui erano ancora ben distinti nell'XI secolo; che infine nel periodo normanno non fu usato, neppure nei documenti ufficiali, il solo latino, ma anche il greco, l'arabo ed il francese (ch'era parlato perfino a corte), mentre non mancavano contrasti tra l'elemento indigeno e quello tedesco, come nel caso di Matteo di Aiello, che portò al trono Tancredi di Lecce. La sola spiegazione di tutte queste difficoltà e contrasti, ripetiamo, è dato dal fatto che un altro importantissimo elemento etnico entrò nel giuoco: l'indigeno, di tipo protolatino; il quale non va trascurato, per intendere la storia globale dell'isola, e il suo divenire etnico, culturale e linguistico.

Non è qui il luogo di riandare l'importanza storica dei Siculi-Sicani avanti quel II secolo av. Cr., in cui masse di essi, ridotti nelle condizioni di disperati nullatenenti, fecero causa comune, nelle due cosidette «guerre servili», cogli schiavi ribelli contro i latifondisti, e contro i governatori romani della provincia (di cui dicemmo in un precedente articolo). Senza dubbio il governo romano, nei decenni che seguirono, fece quanto potè per spezzare quei latifondi, popolare le zone semideserte, limitare l'uso degli schiavi agricoli, ritrasformare in piccoli proprietari rurali gli indigeni, come risulta evidente dalla prosperità agricola raggiunta nell'isola ai tempi di Cicerone.

A tale miglioramento economico e sociale tenne dietro un riavvicinamento di due elementi etnicamente affini, il siculo-sicano ed il romano, che dopo un periodo di lontana collaborazione spontanea, nei primi anni della prima Punica, erano rimasti ostili; e il processo di romanizzazione ne dovette risentire così benevoli conseguenze, che, a cominciare da Livio Druso, e poi con Cesare, con Antonio e con Ottaviano, furono concepiti dei progetti per dare la cittadinanza latina o la romana all'isola, e quindi per spezzare la barriera che la divideva dall'Italia. E allora divenne normale che gli indigeni, i quali potevano intendersi con i Latini senza interpreti, ove fossero gente colta, conoscessero tre lingue: la propria, la latina e la greca; come sappiamo, rispetto all'età di Cesare e di Augusto per Quinto Cecilio Nigro, per Diodoro e per Cecilio di Calatte; mentre, ancora per

(*Continua a pag. 6*)

Luigi Pareti

SOMMARIO

CULTURA E PIETÀ IN GIOVANNI GERSON

In una ricerca, come la presente, rivolta all'esame della crisi della religiosità cattolica all'inizio dell'età moderna, soltanto una piccola parte della vasta attività di Giovanni Charlier, detto Gerson dal suo paese natale (1363-1429), può essere presa in considerazione; tuttavia gli aspetti interessanti della sua personalità sono numerosi ed il suo contributo alla storia della religiosità è assai notevole.

Il Gerson presenta molte affinità con la *devotio moderna*, e prova ne è il fatto che egli fu da molti ritenuto l'autore dell'*Imitazione di Cristo*; ma le somiglianze di pensieri e di espressioni tra quello scritto ed i libri del Nostro sono più dovute a fonti comuni che a relazioni dirette. Inoltre le affinità non escludevano le critiche, ed il Gerson fu sempre diffidente verso la *dulcedo* tanto esaltata dai devoti; in proposito egli sostenne anche varie polemiche e si dedicò con impegno alla lotta contro la falsa mistica tanto da meritarsi il titolo di *doctor christianissimus*. Però Gerson non si fermò a questa parte negativa e, sensibile a tutti i movimenti di idee del suo tempo, si rese presto conto del pericolo che rappresentava la rottura dell'armonia tra religione e ragione, tra teologia e mistica, e cercò di dar vita ad una nuova branca del sapere, che completasse le manchevolezze della Scolastica precedente e coronasse tutte le altre discipline; furono sue fonti in materia Sant'Agostino, i Vittorini e San Bonaventura. Per Gerson, Dio non può essere conosciuto mediante i sensi, e neppure con l'intelligenza speculativa, bensì soltanto con l'*intelligentia simplex*, che non adopera i ragionamenti ma per intuizione giunge a Dio nella contemplazione. A tale *intelligentia* corrisponde un sentimento, una tendenza dell'anima; questo forma la materia della *Theologia mystica*, che per mezzo dell'esperienza religiosa e dell'unione nella carità porta ad una conoscenza più intima di quanto non sia quella concettuale. Mentre quest'ultima sale di astrazione in astrazione e si muove nel dominio del ragionamento, la prima è un'*experimentalis Dei perceptio*, che offre con immediatezza l'oggetto cercato; l'una è riservata a pochi sapienti, l'altra è aperta a tutti; quella insuperbisce (*scientia inflat*), questa genera umiltà e pazienza, pace e gaudio.

Le regole della scienza teologale erano numerose ed astruse, quelle della mistica si riducevano ad una sola: l'abbandono del fascino ingannatore delle creature ed il superamento di ogni determinazione particolare per immergersi nell'oscurità del mistero divino; ma le tenebre sono solo apparenti perché avvolgono le nostre potenze inferiori, mentre la parte migliore di noi (intelletto e volontà), è annegata nella luce, in un trasporto psichico (*supermentalis excessus*), che dà un grande diletto in quanto soddisfa ogni nostro desiderio di possesso del bene supremo. In questo modo va intesa una caratteristica espressione gersoniana: « *rapi in divinam caliginem* », che indica la vita intima per mezzo dell'amore, l'estasi trasfigurante; essa, tuttavia, non annulla la personalità dei singoli, ma li porta alle più alte vette attingibili dall'uomo nell'unione con Dio.

Scendendo da queste altezze, occorre ora considerare la parte propedeutica della teologia mistica, quella che suggerisce i mezzi più opportuni per salire. In tale campo Gerson presenta numerose ed interessanti posizioni personali perché egli si rivolgeva non solo alle anime privilegiate ma ai comuni fedeli e dando prova di una grande saggezza e discrezione, che erano frutto della sua esperienza, suggeriva un tenor di vita coerente e severo. Tre lavori sono, in proposito, particolarmente significativi: la *Montagna della contemplazione*, la *Mendicità spirituale*, l'*Ad Deum vadit*.

Scritti in francese, in forma elegante ma facile, da un personaggio autorevole e dotto, che viveva nel maggior centro letterario e culturale della cristianità, questi opuscoli rappresentano una novità di grandissima importanza, quasi l'inizio di un nuovo tipo di letteratura religiosa; infatti essi non si rivolgono, come per l'addietro, a coloro che per santificarsi hanno deciso di abbandonare il mondo e mirano, come a loro ideale, ad una vita contemplativa, ma sono indirizzati alla gente semplice, che ama la devozione e cerca la perfezione vivendo nel proprio ambiente; per continuare l'immagine geografica scelta dall'autore, si può dire che la montagna del Gerson non è, in realtà che una modesta collina accessibile a tutti. Il concetto fondamentale, che precorre quello di San Francesco di Sales, è che per vivere santamente basta vivere nella preghiera e nell'amor di Dio, ma Gerson intende la prima come lo stato dell'anima devota che cerca di riportare a Dio tutti i suoi affetti secondo le proprie facoltà assai più che come una serie di formule e di manifestazioni esteriori del sentimento religioso; è necessario quindi che ciascuno arrivi a conoscere bene quale è il suo carattere personale, tenga presente la sua vocazione individuale e si metta nelle condizioni psicologiche migliori per progredire. Parla, dunque, del silenzio e dalla solitudine, non quelli esteriori, dato che (come si disse) Gerson scriveva per gente che viveva nel mondo, ma interiore, dei quali egli spiega il significato e la possibilità (evitare le vane curiosità, le troppe occupazioni, le esagerate penitenze, conservare la calma, ecc.).

Così provvisti è possibile salire la montagna; concepire la vita spirituale come un'ascensione non era, di certo, una novità, ma bisogna riconoscere che Gerson eliminò da tale abusata allegoria la maggior parte delle figure e delle forme rettoriche, di cui si compiacevano tanto i suoi contemporanei. Nella salita sono segnate alcune tappe, che potremmo dire obbligatorie: la penitenza, che serve anche come esercizio di umiltà e trova nel lavoro manuale un ottimo campo in cui esercitarsi, il superamento delle prove permesse, e talora imposte da Dio, la perseveranza che troppo spesso manca e fa cadere anche chi è partito con entusiasmo. Tutte queste considerazioni vengono esposte dal Gerson con l'aiuto di esempi, per adeguarsi alla mentalità di lettori *laici*, e talora in forma dialogica, quasi un colloquio tra l'uomo e la sua anima secondo una immagine allora assai frequente.

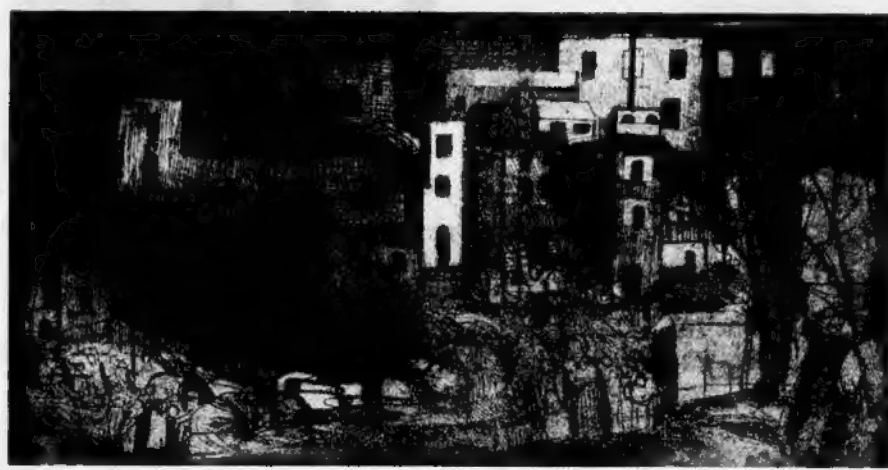
L'altra allegoria usata dal Gerson, quella della mendicità, è più originale, ed infatti egli si compiace di trarne tutte le applicazioni possibili e di seguire in tutti i particolari la sua immagine; non dimentichiamo che egli era un grande amico dei poveri, degli umili, dei bambini, e che era consapevole della necessità di una buona educazione se si voleva rifare la società su basi di giustizia e di benessere collettivo. Senza soffermarci sui particolari si può indicare almeno il punto di partenza del Gerson: l'umiltà corrisponde per lui alla povertà spirituale e costituisce il fondamento della vita di pietà. Non può stupire che l'operetta abbia ottenuto larghissimo successo ed avuto vasta diffusione.

Il terzo scritto segnalato, l'*Ad Deum vadit*, pur conservando quelle caratteristiche di schiettezza e di divulgazione trovate negli altri, ha in più molta erudizione che lo appesantisce e lo rende meno personale; è composto di 12 testi sulla passione di Gesù, in cui s'alternano l'esposizione dei fatti e varie considerazioni morali. Una strofa, ripetuta di frequente, esprime il motivo dominante del testo:

A Dieu s'en va et a mort amere
Ihesus, sayant sa douce mere;
Si devons bien par penitence
De ce duei! avoir remembrance.

Il Gerson, oltre ad essere un grande mistico, fu, come è stato irrefutabilmente dimostrato di recente da Combes, un vero umanista; l'opinione tradizionale che stimava che il Nostro fosse entrato in polemica con Giovanni di Montreuil, perché questi era l'introduttore in Francia dell'umanesimo paganeggiante, deve essere capovolta in base ad un attento esame della corrispondenza tra i due e si deve ammettere invece che esisteva nell'Università di Parigi una larga corrente di studiosi umanistici cristiani, della quale fanno parte il d'Ailly ed il Gerson, e che il Montreuil stesso rientra in tale scia, dato che voleva anch'egli mettere la cultura al servizio della teologia, si preoccupava della santità dei membri della Chiesa e non era insensibile alle esortazioni spirituali. In tal modo si ha una nuova documentata conferma dell'inesistenza di un'opposizione tra Cristianesimo ed Umanesimo, tra Medio Evo e Rinascimento, tra scienze sacre e studi classici (della quale tanto a lungo hanno parlato alcuni studiosi moderni), e si constata che all'inizio del secolo XV in Francia, come in Italia, il movimento dominante di pensiero era informato ad idealità religiose, non disgiunte, anzi armoniosamente sintetizzate, con le aspirazioni letterarie.

Conchiudendo possiamo dire che il Gerson fu il più grande teorico della vita interiore del suo tempo, caldo fautore della riforma ecclesiastica ed amico della cultura; desideroso di fare della religione un fattore essenziale di vita, sostituì agli astratti ragionamenti l'esperienza dell'unione con Dio; predicò la penitenza (un suo motto preferito era: « *paenitemini et credite Evangelio* »), ma non si limitò a questo primo momento negativo, passando ad esaltare l'amor celeste; riconobbe che le opere dell'uomo non possono essere sufficienti di fronte a Dio per meritarci la grazia, ma raccomandò di avere grande fiducia e disse che chi mantiene ferma l'intenzione di aderire al bene, non potrà mai peccare gravemente. Gerson camminava tra precipizi paurosi: era nominalista, ammetteva, come d'Ailly, che solo la volontà di Dio rende buone o cattive le azioni umane; tuttavia non cadde in nessun errore grave. L'ideale mistico fu il segreto della sua personalità, ma il suo era un tempo, inteso ad educare gli uomini, perché la formazione individuale era per Gerson (ed a ragione) *cardo totius* misticismo vissuto, impregnato di spiritualità, non sentimentaloide, rivolto alla pratica, sensibile ai bisogni del *reformationis*.

Paolo Brezzi

Antonio Pettinicchi - Acquaforte

★ ASTROLABIO ★

CULTURA DEI GIOVANI

« Quest'anno, a una ragazza ventenne di bell'aspetto, maschera espressiva, evidente sensibilità, un esaminatore chiede dove sia nata; ella risponde: « A Gela ». « Ah — dice l'esaminatore — città famosa in antico: se non altro, perchè v'è morto Eschilo »; e, notando un vago stupore nel volto della ragazza, soggiunge: « Lei che vuol fare l'attrice, saprà chi è Eschilo ». « Veramente — risponde lei, per scusarsi — io son quindici anni che manco da Gela... ».

Il lettore non creda ch'io inventi storielle; sarebbe idiota; almeno dieci fra esaminatori e assistenti possono attestare che non aggiungo una sillaba, una virgola alla realtà. Alla stessa ragazza, si chiede se sappia nulla sul conto di Torquato Tasso; risponde testualmente: « Questo nome non mi è nuovo ». A un'altra, che ha detto qualcosa su Goldoni « commediografo vissuto a Venezia nel Settecento », si domanda se conosca il nome d'un altro drammaturgo italiano dello stesso secolo, famoso autore di tragedie; e lei, dopo averci pensato su: « Un contemporaneo di Goldoni? Ma sì; Pirandello ».

Ahimè che non è colpa mia se almeno in questo campo l'ignoranza femminile, contro quanto si suol credere, sembri più marcata della maschile. Ma insomma è un fatto che, sempre agli esami di quest'anno, più ragazze interrogate su chi fosse Napoleone hanno dichiarato di non saperlo. Un'altra non conosceva il nome di Giulio Cesare. Un'altra ignorava che il primo Re d'Italia si fosse chiamato Vittorio Emanuele II.

E allora è lecito chiedere in che mai si sia concretato l'insegnamento a cui costoro son pure stati, almeno per qualche tempo, costretti. Chiedere in quale ambiente siano nati, e abbiano respirato; che razza di mondo sia stato quello dove hanno vissuto fino ai diciotto, ai venti e più anni, senza sapere (questo ha confessato una ragazza) chi sia stato Garibaldi; o ignorando (e questo l'ha detto una romana, già più vicina al quinto che al quarto lustro) che fino al 1870 il sovrano temporale di Roma, per oltre un millennio, è stato il Papa.

●

Si opponga al grido di allarme lanciato da Silvio d'Amico (« Le sorprese di un'Accademia d'Arte Drammatica » ne Il Tempo*), la lettera semiseria di Francis de Miomandre ne* Les Nouvelles Littéraires *(« On demande des illettrés », Lettre ouverte en l'an 1975).*

« Vous vous rappelez, messieurs, le cri d'alarme poussé, il y aura tantôt vingtcinq ans, par M. Kayser, délégué de la France au Conseil économique et social : « Si cinq pour cent des analphabètes se mettaient à lire, ce serait un désastre, car nous ne pourrions satisfaire leurs besoins ». Il entendait par là qu'il n'y aurait plus assez de papier pour les journaux et les livres destinés à les rendre alphabètes. Eh bien! messieurs, ce que nous redoutions est arrivé. Au lieu de freiner cette effroyable consommation, on a, avec la plus coupable imprudence, répandu la culture à tour de bras et, si l'on n'y veille, le moment viendra où tout le monde saura lire....

La première chose à faire est de rendre aux illettrés le prestige qui leur fait défaut et qui les a toujours mis dans un état d'infériorité apparente vis-à-vis de leurs adversaires. Je suis certain que c'est ce sentiment de gêne et de honte qui leur a inspiré l'envie d'en sortir. Le résultat, vous le connaissez. C'est, pour avoir satisfait leur appétit de papier, la destruction presque complète des dernières réserves existantes de nos forêts. Il importe de sauver, par tous les moyens, ce capital précieux.

Dans la société sagement organisée que nous rêvons, les illettrés devraient être à l'honneur, et pouvoir accéder aisément aux places importantes et, comme on dit, aux leviers de commande. Je suis persuadé qu'ils y manifesteraient des qualités de mesure et de bon sens que les autres, obnubilés par l'abus de la paperasserie, ont, hélas! si souvent perdues...

Pour l'instant, on demande des illettrés ».

Ci pare che lo scherzo della consorella francese abbia qualche ragione d'esser meditato. Tuttavia, poichè le riflessioni su questione così complicata condurrebbero assai più lontano del 1975, non saremo insensibili al grido di dolore e a quel briciolino d'accusa che provengono dall'Accademia romana, e, in attesa che trionfi una società di ignoranti, domandiamo a questa di difendersi (anzi, di difendere Goldoni, Alfieri & C.) nel solo modo possibile: una riforma scolastica che stronchi al massimo i programmi, affinchè i maestri possano severamente pretendere il minimo necessario perchè oggi non si appaia trogloditi.

Sappiamo che ciò non è tutto. Ma da qualche parte si deve cominciare; e ci ostiniamo a ritenere che il difetto d'interesse e di dignità caratteristico della maggioranza accusata dal D'Amico, dipende anche dallo sgomento che i giovani provano dinanzi a tante, troppe cose tutte ugualmente ingerite come importanti, e tutte e subito rivomitate per autodifesa fisiologica.

TRAVAGLIO DELL'ESTETICA

« Il posto sino ad ora assegnato all'arte nella teoria dell'evoluzione è secondario, o perfino inesistente. La parola « arte » non trova posto, per esempio, nella « sintesi moderna » dell'evoluzione di Julian Huxley. Mi propongo qui di prendere brevemente in esame le varie teorie che sono state formulate; ma si può dire subito che tutte concordano nel considerare l'arte un'ultima e forse non essenziale aggiunta alle facoltà umane, un mezzo di dispersione delle energie superflue, di attrazione dell'attenzione sessuale, o, nel migliore dei casi, un ornamento dell'esistenza, qualche cosa che rende più piacevole o magari più nobile la vita. In generale è sembrato troppo evidente che le specie umane possono progredire benissimo senza l'arte; e se una intera nazione o paese civile fosse privo di cultura estetica, si potrebbe rammaricarsi della cosa con benevolenza, ma non si considererebbe tale condizione una degenerazione sociale o biologica.

L'ipotesi che io proporrò è molto diversa. Io ritengo che l'arte — o, per usare un'espressione più esatta, l'esperienza estetica — sia un fattore essenziale nell'evoluzione umana e, in realtà, un fattore del quale l'*homo sapiens* ha avuto bisogno per lo sviluppo delle sue più alte facoltà conoscitive ».

●

L'ipotesi è poi sviluppata da H. Read, nella conferenza tenuta a Conway Hall (Londra), il 10 aprile 1951, e pubblicata da « Aut-aut » (n. 5), la nuova « rivista di filosofia e di cultura » diretta da Enzo Paci. Alla lettura diretta rimandiamo quanti ci chiedono segnalazioni di scritti (discutibili, ma degni) che in qualche modo, per un verso o per un altro, aiutino a intendere quanto l'estetica si travagli per rinnovarsi e appagare le inquietudini e le esigenze moderne.

CLASSICITÀ

« Che cosa si vorrebbe ancora? una più lenta elaborazione della frase e dei suoni che la compongono, sì da evitare gli incontri inutilmente sgradevoli o le ripetizioni immotivate: e insomma anche per la composizione delle sillabe e lettere l'attenzione che il Pratolini sa portare alla composizione della trama in *Cronache di poveri amanti*: quella virtù di rendere impossibile per ragioni di suono o ritmo o rilievo una trasposizione, un movimento di parola, anzi di sillaba, che è il dono e la fatica dei più grandi scrittori: quella, ad esempio, per la quale non è possibile scrivere « La vita bene spesa è lunga » dove Leonardo ha scritto « La vita bene spesa lunga è », facendo gravitare sull'è finale tutta la proposizione, e conferendo all'idea una gravità ed una autorità che risiedono proprio nelle giaciture e negli accenti. Direi che Pratolini debba lavorare la prosa come si lavora o si lavorava il verso, non già per far versi ma per trovare il tono che non potrà più essere evitato. E senza che ciò significhi estetismo o sonorismo, fatti esterni e deteriori: anzi ritmo essenziale. Non si chiede la politezza puramente esteriore, contro la quale ha reagito l'età post-dannunziana; si chiede la *necessità tonale*, in cui si attua la più intima verità di uno stile. Ma Pratolini ha come pochi la virtù di costruire un mondo poetico, con quell'equilibrio che è l'eredità di una letteratura e di un'arte classica, anche se a lui, autodidatta, quella classicità si offrì principalmente nella visione di Firenze e nella parlata del suo popolo. La classicità non è la serie dei nostri grandi libri, che certo aiutano a meglio intendere l'uomo: è un modo di sentire e di pensare, mutando la meraviglia in una forma oggettiva ».

●

Di fronte a questa mirabile pagina di F. Flora su Vasco Pratolini (in Letterature Moderne)*, quando si vuole che il prosatore trovi « il tono che non potrà più essere evitato », ci domandiamo se non si prescriva come cura clinica il miracolo di Lourdes. La classicità, conclude il Flora, « è un modo di sentire e di pensare, mutando la meraviglia in una forma oggettiva »; ed è osservazione valida, se valida è la pretesa che uno scrittore sia classico o non sia affatto. Non c'è bisogno di obiettare al Flora che il critico potrebbe accontentarsi di scoprire quanto i contemporanei concorrano ad anticipare, vagliare e depurare la materia, perchè trovi poi l'intonatore perfetto. Ma è certo che il Flora non ci consentirebbe di separare l'oggettività contingente dello scrittore legato alle labili apparenze del tempo suo, e pur valido e fruttuoso, e l'oggettività del poeta, che coincide con l'assoluto, con il genio, con il miracolo, rarissimo nei prosatori come nei versificatori. Insomma, non vorremmo che il metro inventato per misurare l'assoluto fosse indebitamente applicato al contingente; altrimenti si giungerebbe, come si è giunti, al disprezzo e alla svalutazione sistematici di tutto ciò che producono gli uomini vivi. E' troppo facile e quasi infallibile esercizio della critica questa scoperta dell'incomparabilità di quasi tutti gli scrittori con un modello ideale. Noi crediamo che questi siano il vizio e la crisi fondamentale dell'estetismo, da rimediarsi provvisoriamente mediante la commisurazione di uno scrittore con le esigenze del tempo suo.*

Tolo Meo

● Nella « Mostra Nazionale delle Accademie d'Italia » che si è inaugurata a Napoli alla presenza di S. E. Vischia, fra le opere premiate dal Ministero della Pubblica Istruzione è degna di particolare rilievo quella di Bruno Calabretta, raffigurante un « Atleta al bagno ».

Il Calabretta è stato allievo di Guido Calori e si è licenziato quest'anno dalla Accademia di Belle Arti di Roma. Egli, nell'opera sopra ricordata, si dimostra in possesso di spiccate doti artistiche, avvalorate da una sicura tecnica, frutto degli studi compiuti, come attesta il suo modellare vigoroso ed espressivo.

● Tra le Edizioni Macchia vengono segnalate: « Il re di Napoli » di Neda Naldi, e « Lauropoli » di Giuseppe Troccoli.

● E' uscito il nono volume della « Monografie e studi d'arte antica e moderna », edite da Del Turco; « Michelangelo » di Charles De Tolnay.

MOSTRA DELLE ACCADEMIE

L'insegnamento artistico, come altra volta s'è detto, soffre fatalmente delle condizioni polemiche in cui si muove da tempo l'arte moderna e, per questa sua evidente posizione di riflesso, rispetto ai problemi dell'operare artistico, molto spesso accentua e deforma ciò che si nota nelle esposizioni nazionali e internazionali: sicchè non è difficile entrare in un'aula di una Accademia o di una scuola d'arte e meravigliarsi della singolare anarchia stilistica che vi regna, cosa niente affatto imputabile al maestro, ma piuttosto logica conseguenza del violento distacco prodottosi agli inizi del nostro secolo, tra scuola e libera affermazione individuale o di gruppo.

Ma il fatto singolare (e addirittura « esemplare ») è che, guardando bene a fondo ,nei diversi saggi dei giovani che a prima vista sembrano così indipendenti ed individuali, voi notate chiaramente l'influsso dell'ultima esposizione personale o, peggio, l'efficacia dell'ultima monografia lussuosamente edita con tavole a colori.

E', dunque accaduto che, mentre l'allievo fa di tutto per rifuggire dal pericolo di somigliare in qualche modo al maestro, finisce col cadere tra le braccia dell'ultimo pittore di grido, anche se non ha avuto modo di assumerne conoscenza diretta.

Allora vien fatto di pensare che, veramente, da parte dell'insegnamento artistico ci sia ancora un equivoco da rimuovere, non tanto con polemiche e infruttuose rivoluzioni, ma in una chiarificazione equilibrata delle rispettive funzioni di maestro e di scolaro di fronte al nostro tempo, tanto diverso da quello dei nostri nonni.

E giacchè una importante e completa mostra delle Accademie di Belle Arti d'Italia si è inaugurata nella bella sede dell'Accademia di Napoli, in una felice gara di maestri e di allievi non è fuori luogo qualche considerazione in questo senso, riconoscendo subito, in ogni modo, il vivo successo dell'interessante e proficua esposizione.

Per chiarire il problema, che mi sembra quanto mai attuale, rifacciamoci ad un parallelo con altri ordini di cultura: per esempio, quella umanistica o letteraria. C'è qualcuno, ormai più, che si ripromette con l'insegnamento classico, di formare gli scrittori del tempo nuovo, quando spuntano d'ogni paese poeti e narratori che vengono su dal nulla e, dal punto di vista culturale, sono quasi degli « illetterati? ».

Ma pochi si domandano che cosa sarebbe avvenuto se anche costoro, invece d'aver appreso a scrivere e a leggere in una scuola elementare, fossero dei veri « primitivi » in senso assoluto e cioè non potessero trasmettere la loro poesia con quei mezzi di comune espressione grafica da secoli acquisiti alla nostra civiltà. Che cosa, dunque, intanto si deve poter insegnare anche nelle arti figurative e nella musica? La tecnica dell'espressione che permetta di fissare l'intuizione pittorica, plastica, musicale in termini di chiarezza senza equivoci formali. Non si pensa, infatti, che sostenendo l'assoluta inutilità d'un sistematico insegnamento, per così dire, di grammatica e di sintassi figurativa e musicale, l'arte resterebbe muta o vagamente trasmessa, come nei popoli senza una tradizione.

Ma c'è, oltre ciò, tutto un campo relativo alla « cultura artistica » e alla critica dell'arte che giova immensamente a chi sente d'essere artista perchè lo aiuta a liberarsi di ciò che lo impaccia nell'espressione individuale e lo mette in guardia contro i facili inganni della pseudo-arte.

Su queste basi è ovvio che l'insegnamento artistico d'ogni grado non solo può essere utile, ma si rivela necessario e sacrosanto purchè non intervenga arbitrariamente a sovrapporsi o a complicare l'opera di progressivo chiarimento del proprio mondo che il giovane compie via via che va maturando la espressione artistica individuale.

E mentre a chi torce il viso di fronte a saggi spregiudicati di giovani, esposti in una mostra che si intitola pur sempre all'insegnamento artistico vorremmo suggerire di guardare a simili « deformazioni » come a saggi persino « scolastici » del nostro travagliato tempo, ad altri che si incanta innanzi alla paziente copia del modello diremo che, se mai, certi esempi vanno guardati come « liberazione » dal superfluo, che del resto non può avvenire se non nella attuazione concreta, attraverso l'opera realizzata, per poi superarla.

In ogni modo, una esposizione di Accademie di Belle Arti, nella quale, come in questa, si notano i vari risultati raggiunti dalla fede e, spesso, dalla oscura fatica di tanti maestri, non va guardata come una delle tante mostre d'arte; una simile rassegna deve essere intesa come una presentazione obbiettiva e serena dello stato attuale dell'insegnamento artistico.

Le nuove Accademie di Belle Arti che hanno curato, ciascuna, la propria singola mostra, costituiscono un insieme imponente folto di opere, e vi si riflettono i vari insegnamenti: sono, infatti, rappresentate le Accademie di Bologna, Carrara, Firenze, Milano, Napoli, Palermo, Roma, Torino, Venezia.

L'insieme delle opere presentate dà l'idea d'una vera « Biennale » delle Accademie e gli ambienti che le ospitano sembrano nati per una simile rassegna tanto che vien fatto di augurarsi che le prossime esposizioni si tengano a Napoli che possiede certo la più degna sede per un'Accademia di Belle Arti. A giro compiuto, dopo aver notato l'attento studio che i maestri pongono nel guidare gli allievi alla scoperta d'una propria voce personale, alcune osservazioni affiorano spontanee.

E, prima di tutto, una di natura generale che riguarda il carattere di viva « modernità » offerto dalla grande maggioranza delle scuole: vi si notano, infatti, gli influssi e le tendenze dell'arte attuale, anche se molti di questi atteggiamenti, come l'astrattismo, dà segni evidenti di stanchezza. Sembra, allora, assai problematica l'impostazione d'avanguardia data ad alcuni insegnamenti, soprattutto di pittura e di decorazione, quando gli stessi prototipi possono essere conosciuti e studiati dai giovani attraverso le mostre e le pubblicazioni illustrate; offrendo come esemplari, nelle accademie, Paul Klee, Kandinsky o Picasso, si pensi che ben poco possano ricavarne gli allievi dal punto di vista tecnico e stilistico, mentre tali esposizioni polemiche potrebbero rientrare più giustamente in una educazione del gusto e nella storia dell'arte.

E se la scelta d'un maestro può nascere dalla spontanea simpatia stilistica dell'allievo è anche vero che il maestro, a sua volta, deve scoprire il vero aspetto pittorico o plastico dello scolaro, che si rivela spesso in chiaro contrasto con gli atteggiamenti del proprio professore. Non è difficile ad una osservazione attenta notare per esempio, lo sforzo (per così dire) contro-natura, che un giovane compie nell'adeguarsi ad una pittura « tonale » come quella di Casorati, possedendo un temperamento opposto, di carattere plastico o espressionistico. Altri insegnamenti delicati e particolarmente attuali nel dibattito moderno sull'arte si prestano a serene discussioni sul modo d'intenderli e di renderli davvero efficaci per gli alunni: pensiamo, ad esempio, al « Bianco-nero dai classici » così degnamente condotto da Mario Mafai nell'Accademia di Roma. E' questa una materia che in parte, e molto vantaggiosamente, sostituisce l'antica « copia » dall'antico.

Giacchè, se pure è vero che anche l'esercizio d'una copia (come avveniva un tempo) poteva fare intendere valori espressivi dei « classici » non c'è dubbio che, in generale, l'atteggiamento degli allievi vi appariva passivo e inerte: l'attuale materia mira, invece, a stimolare le facoltà critiche del giovane di fronte alle pitture dei secoli passati; ma perchè limitare la pratica di una simile scuola al « bianco e nero » quando si sa che i cosiddetti « classici » si sono espressi con estrema personalità anche nel colore? Una delle « battaglie » di Piero della Francesca, tratta dagli affreschi di Arezzo, male si presta ad essere tradotta in bianco e nero, anche se si voglia accentuarne la composizione stilizzata in alta geometria.

Immaginiamo volentieri quale frutto potrebbe trarsi da queste esperienze tenendo ben presente lo stile del maestro preso in esame e i problemi pittorici ch'egli si pose.

In questo senso l'insegnamento della « interpretazione dei classici » finirebbe col collaborare molto strettamente con la storia dell'arte, materia che non ci stanchiamo di considerare essenziale e principalissima nei Licei artistici e nelle Accademie di Belle Arti. Avviare gli alunni verso una comprensione sempre più chiara ed intima dei problemi stilistici che gli artisti d'un tempo si posero, vuol dire prepararli a veder chiaro in se stessi giacchè nell'atto « di interpretare » i valori espressivi dei maestri le cui opere hanno sotto occhio, ciascuno è come di fronte allo specchio della propria fantasia col vantaggio di non trovarsi soltanto in cospetto alla opera necessariamente preoccupante di un artista che lavora accanto a lui che, anche senza volere, lo attrae per il fatto d'essere « contemporaneo »; ma di fronte ad atteggiamenti del gusto e dello stile storicamente determinati e nei quali non è impegnato il diretto operare del giovane, in cerca della sua strada.

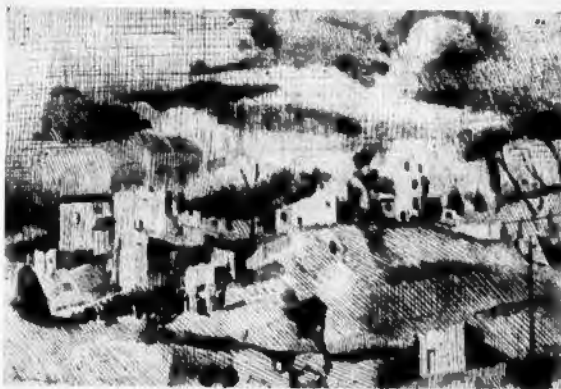
Problemi simili non si ponevano nel passato, quando si costituivano spontaneamente le anche troppo vantate « botteghe » d'arte, in una reciproca scelta di maestri e di allievi che avveniva sul piano concreto del lavoro artigianesco e della collaborazione fattiva: maturatasi l'individualità del giovane artista, costui se ne andava altrove, magari a copiare per suo conto Giotto o Masaccio nei quali riconosceva, in certo senso, i propri autentici « maestri ». E' per questo che nelle Accademie di Belle Arti non sarà mai abbastanza lodata la più schietta umiltà, nella considerazione che non bisogna mirare alla formazione del « grande artista » ma piuttosto d'un autentico pittore o scultore, pronto a dedicarsi, secondo le proprie attitudini, ad una delle tante attività artistiche del nostro tempo, inserite nella vita attuale attraverso forme apparentemente artigiane od industriali, ma che hanno bisogno (oh quanto!) di ottimi artisti di gusto e di cultura.

Mohammed Fathi - Adolescente

E già nella vasta esposizione di Napoli si è dato giustamente spazio alla composizione pittorica e plastica, alla scenografia e al costume, dove sono spesso presenti vivaci ingegni e intelligenti risultati; le scuole di scenografia si fanno notare anche con graziosi e suggestivi « teatrini » che mostrano la accuratezza dell'insegnamento e lo studio individuato del problema delle luci sul palcoscenico, così importante nella scenotecnica moderna; altrove si notano bozzetti di costume ben intesi e freschi d'invenzione, anche se talvolta la presentazione dei bozzetti appare troppo legata al gusto della illustrazione e del manifesto: in questo campo, infatti, come negli altri, è necessario che i giovani sappiano che non lavorano per una presentazione più o meno gustosa delle loro idee, ma per una « attuazione » pratica, cioè per una vera e propria « realizzazione » scenica.

Ma la rassegna dei risultati raggiunti da una mostra così documentata e complessa è superata dall'importanza che essa assume per gli stessi maestri: è forse la prima volta che, accolti con tanto calore e comprensione dall'Accademia napoletana essi possono misurarsi in rapporto agli altri e, al di sopra delle singole preferenze, rendersi conto del lavoro comune.

In tal senso, tanto più se si avrà l'idea d'integrare una così complessa e necessaria manifestazione d'arte con periodici « convegni » sull'istruzione artistica, c'è da sperare in un pronto e decisivo progresso delle condizioni degli artisti nella nostra vita attuale.

Valerio Mariani

Antonio Pettinicchi - Acquaforte

RENÉ CHAR ERMETICO?

L'appellativo di *ermetico* per René Char, a costo di destare i sospetti dei cultori della poesia *chiara*, può essere considerato il più consono alla realtà della sua produzione. E ciò non tanto per la natura delle sue immagini, attraverso cui il poeta aspira alla pienezza della espressione, ma piuttosto per il suo vocabolario che ci conduce a un livello di linguaggio e di lingua dove la compiutezza raggiunge, con tenacia costante, un livello di precisione massimo. Ma lì dove il lessico ci sorprende per la più intensa vibrazione, sentiamo rivivere alcuni vocaboli valeryani. Tuttavia termini come « presenza », « estremo », «fascinoso», «incorruttibile», che ci riportano a una stagione pre-apollinairiana, qui, nonostante la sorpresa appaiono messaggeri di una sensibilità e di una esperienza che è passata attraverso tutti i movimenti artistici e che non ignora la gravità del momento attuale.

I resultati poetici più recenti di Char sono le manifestazioni di un'avventura che non ha mai voluto abbandonarsi, nè tanto meno cedere, alla facilità; e se la sua parola è approdata ad un linguaggio che pare scaduto, appena si supera la corteccia lessicale, si penetra in un mondo interiore dove brulicano le preoccupazioni e i problemi dell'uomo.

D'altronde Char si è cimentato anche nella poetica surrealista, nelle schiere della quale ha militato nel passato. Dopo aver coltivata intensamente la tecnica dell'incubo ed aver applicato le regole del disordine sistematico (con versi forzati ma affascinanti, come: « La tristesse des illetrés dans les tenèbres des bouteilles »), ha abbandonato la poetica surrealista. Tuttavia da allora datano alcuni brani significativi per la severa disciplina estetica che presuppongono. Sotto « *Le rêveur embaumé dans sa camisole de force Entouré d'outils temporaires* » scopriamo la denuncia della crisi del linguaggio e la coscienza dello sforzo creativo di imprigionare l'estratemporaneo nel temporaneo, di esprimere « la vie inexprimable ».

Di quest'esperienza egli ha conservato il meglio e già nel 1938 il suo *logos* cominciava ad acquistare una propria legge di gravitazione:

Le froid puissant de l'alcôve
voltige de la présence
qui interrompt sa description.

(*La révolte injurée*)

Ma da quei versi a questi del 1950 il percorso della sua sensibilità ha segnato una tendenza ad un'espressione liscia, dove il dolore è mansueto e dove, unitamente ai sentimenti, si è appianata anche la forma. Questa calma di un poeta in piena attività e in piena maturità è un indice significativo di un'alta disciplina che pur evitando cadute nella sciatteria, sa sostenere il suo timbro su una intensità che conosce sfumature esasperate. Un ordine cartesiano subentra nella sintesi dando un ritmo frastico che rasenta la fraseologia prosastica. Su tale pericolosa tangente egli fonda il suo *logos* dando misura non tanto di abilità tecnica ma di sorgività inconfondibile.

L'avviamento dunque alla chiarezza cartesiana rimane una trappola per l'ingenuo e nello stesso tempo un sistema per sviare il pubblico sordo alla poesia. Poichè chi non è negato ad essa, dietro la cadenza apparentemente comune scopre la linfa che alimenta con calma disinvoltura e con passo fermo il nucleo dell'ispirazione:

LA TRUITE

Rives qui croulez en parure
Afin d'emplir tout le miroir,
Gravier ou balbutie la barque
Que le courant presse et retrousse,
herbe, herbe toujours étirée,
Herbe, herbe, jamais en répit,
Que devient votre créature
Dans les orages transparents
Où son coeur la précipita?

E qui non sappiamo ben dire se ci imbattiamo in una poetica ermetica o no. Abbiamo certo un paesaggio della Valchiusa, ritratto con un accento semplice che non ha quasi nulla d'incomprensibile. Tuttavia la fantasia del poeta ha, nell'orchestrare le immagini, rispettato un ordine superiore, non dissimile da quello dell'analogia. Ma l'analogia rimane essa stessa marginale qui, se si considera la densità di questa recentissima poesia:

L'ALOUETTE

Extrême braise du ciel et première ardeur
du jour
Elle reste sertie dans l'aurore et chante la
terre agitée
Carillon maître de son haleine et libre de
sa route.
Fascinante, on la tue en l'emerveillant.

La condensazione non è più quella ermetica, ma quella « synopykhoosis » che il pseudolongino individuava in alcune poesie dove si accentravano aspetti molteplici di un solo fatto. Ma il verso finale è un grido disperatamente umano che assume una gravità singolare se lo si accosta a: « Je suis tombé de mon éclat » dove vien spietatamente registrata una caduta indefinita in abissi non menzionabili.

●

Parallelamente alla sua attività creativa in versi Char ha dato sviluppo ad un'opera di meditazione, non altrimenti definibile che quale raccolta di pensieri, ora liricamente manifestati, ora criticamente. Si tratta di resultati di un travaglio interiore che, data la portata personale, spesso non rispetta nessun ordine discriminativo e tollera così accoppiamenti poco felici insabbiandosi talora in logori luoghi comuni. Felicemente il tono aforismatico va alternato con la impressione lirica in una varietà che ci rammenta i diari intimi di Baudelaire.

Oltre lo sforzo di conquistare la propria personalità (« sfuggire alle ortodossie. La loro condotta è atroce ») troviamo anche una testimonianza del dissidio tra la nostra immaginazione e la nostra prassi, dramma caratteristico nelle ultime generazioni: « Nel tuo corpo cosciente, la realtà è in anticipo di qualche minuto di immaginazione. Questo tempo mai raggiunto è un gorgo estraneo agli atti di questo mondo ».

Pasquale Frascagna - Composizione

Tuttavia René Char raggiunge un più felice modo d'espressione quando allinea motivi poetici, nati per evocazione, in una squisita prosa. La cadenza poetica è nitidissima come in *Marthe*, dove per rappresentare la perennità della sua immagine nella sua coscienza dice: « Siete il presente che si accumula ».

E' inevitabile considerare il messaggio poetico di Char disgiunto dal suo messaggio umano; in questa nostra stagione che ricorda un'esperienza di atroce inumanità, l'uomo ha conosciuto il merito di chi rispetta l'umanità; gli scrittori d'altra parte, si sono orientati verso una messa a fuoco di questo argomento tanto da creare il dubbio che l'umanismo sia quasi una moda. Questo umanismo ha acquistato fin d'ora tali dimensioni che ci è lecito distinguerne anche le sottospecie. Le quali sono due precipuamente: il grande *amore* fraterno e la profonda *ammirazione* dei suoi valori; due aspetti che ci fanno risalire a due profondi pensatori, di opposto temperamento: Pascal e Cartesio. In tutte le pieghe dell'anima di Pascal incontriamo un umanismo fondato sull'amore dell'uomo con un atteggiamento che trae la sua energia da un sentimento. In Cartesio l'amore viene sostituito dal rispetto e il sentimento dal concetto, il che presuppone una limitazione poichè l'amore è spontaneo mentre il concetto viene suscitato dalla cultura.

Ora, a cospetto dei testi meditativi di Char ci sentiamo in imbarazzo perchè il poeta che tanto amore ha portato verso la natura ci pare nutrire nei riguardi dell'uomo piuttosto *ammirazione*. Tuttavia se una simile constatazione può compromettere alcuni lati dell'opera, non porta nessun nocumento alla poesia di Char la quale resta sempre nobilissima per la sua cadenza lirica, per la sua ricerca di soluzioni formali vergini e per l'intensità di vita interiore di cui è messaggio fedele.

Mario S. Vitti

● La poetessa-scrittrice polacca Kazimiera Alberti, attualmente residente in Italia, ha dato inizio, con l'Editore Conte di Napoli, ad una collana, « Italia celebre e sconosciuta », che, in diversi volumi, illustrerà gli aspetti più caratteristici della Penisola.

NOVITÀ IN LIBRERIA

«PIERRES», INEDITI DI VICTOR HUGO

Si è pubblicata in questi giorni, sotto il titolo *Pierres* (Editions du Milieu du Monde, Genève), una raccolta di scritti inediti di Victor Hugo: pensieri, descrizioni, versi, lettere, eccetera.

Per la verità, in linea di massima, non siamo teneri nè fiduciosi per pubblicazioni di questo genere. O che sugo c'è a mettere in piazza ciò che uno scrittore, e magari un grande scrittore, ha scritto per esclusivo uso privato, per fermare un'idea, per appuntare una sensazione, per stimolare un ricordo, o semplicemente per esprimere, per uso e consumo suo, per un suo sfogo, una esperienza o una meditazione che non sarebbe lecito esibire al prossimo. Se lo scrittore non l'ha voluto, questo prossimo, perchè metterglielo accanto, perchè metterlo a parte dei suoi pensieri più segreti?

Questo è il caso generale, ma non pare che valga per Victor Hugo, se egli ordinò che, dopo la sua morte, si dovesse pubblicare ogni cosa di lui.

«Tous les fragments que je laisserai, depuis les plus étendus jusqu'aux fragments d'une ligne ou d'un vers je désire qu'ils soient, par vous, après moi, classés et publiés» — lasciò scritto, il 28 dicembre 1850, in una nota destinata al figlio.

Quindi non c'è da stupirsi che, in seguito alla sua morte, con quel po' po' d'autorizzazione, gli studiosi di Victor Hugo si siano precipitati ad aprir casse e cassetti, a vuotar cartelle, a mettere a soqquadro l'archivio, in cerca di inserti, di quaderni, di fascicoli, di fogli sparsi, magari d'un pezzullo. N'è venuta fuori, a cominciare dal 1901 e fino al 1952, l'edizione completa delle opere di Victor Hugo: salvo l'ultimo libro delle lettere e alcuni pezzulli. Sono questi, appunto, che Henri Guillemin ha ora raccolto e pubblicato. Per esser franco, non aggiungono un gran che, non dico alla gloria, ma anche alla conoscenza dello scrittore e, insomma, hanno un'importanza relativa.

Eppure, senza che ci si attenda niente di strepitoso, qualche ombra forse si chiarisce, qualche linea si sistema meglio, qualche tono diventa più limpido; ma soprattutto ci si trova nelle condizioni migliori per riflettere sul temperamento e sul sentimento di questo uomo, fuori delle suggestioni e dalle esaltazioni artistiche e letterarie, fuori dalle circostanze ufficiali, così, alla buona, senza alcuna prevenzione o suggezione: come se, a quattr'occhi, magari ammiccando o celiando, egli ci facesse le sue confidenze e le sue confessioni. Non altro che in confidenza l'Hugo potrebbe dirci, velato o senza velo secondo le circostanze, più che il suo pensiero o il suo sentimento, i suoi presentimenti, i suoi timori, le sue suggestioni, le sue ansie, ciò che è l'essenziale della sua struttura spirituale e intellettuale, quella che è la sostanza del suo carattere e che, nell'opera d'arte, è come assorbita, in sordina, sotterranea, trasfigurata in una immagine di eccezione, tradotta in alti pensieri, e quindi incapace di rivelarsi con **tutta evidenza nella sua** umile ma insostituibile umanità. Dico anche che nell'opera d'arte, e pure in ciò che non è arte ma è destinato al pubblico, si alterano certi toni, si scambiano certi pensieri, si manomettono certe immagini, si calano su taluni volti delle maschere. Invece il bello, è la soddisfazione, dell'appunto intimo sta nel trovar l'accento più vero e più giusto, la sensazione più immediata, la riflessione più precisa: sta nel poter dire, senza mezzi termini, ciò che un malinteso pudore o rispetto umano impedisce spesso di professare.

Perciò, anche se si era intuito nei suoi romanzi, anche se circola in tutte le opere di Victor Hugo, anche se è la molla delle sue invenzioni, acquista un tono e un significato più deciso quando l'Hugo nota, a Bruxelles, il 19 dicembre 1851: «Chaque jour les épaisseurs entre la mort et moi diminuent. Je vois la transparence de l'éternité».

Il pensiero della morte è in lui dominante, è la sua ossessione; ma anche il modo di sostenerlo con serenità, di adattarvisi. Una volta, per esempio, si crede malato di una laringite cronica che potrebbe finire in una tubercolosi alla laringe. In quella occasione scrive: «Nascondo il mio pensiero e non voglio che si turbi per me chi mi sia vicino. Bisogna portare con serenità il peso di un pensiero cupo. Avrei voluto terminare ciò che ho cominciato. Prego Dio di ordinare al mio corpo di pazientare e di attendere che il mio spirito abbia terminato». Non basta. Il 1° febbraio del 1861 aggiunge: «Dio mio, accordatemi due cose: terminar bene e morir bene». Non basta ancora: ciò che scrive nel 1871 è più che un'invocazione: «Quando dunque sarò anch'io, anch'io, sottoterra?»

Con questi sentimenti, con questi pensieri, da quella altezza egli osserva le cose del mondo, sorridente o triste; e va annotando. Il sarcastico, l'enfatico, il cosiddetto miscredente Hugo, dopo ciò che abbiamo appreso a chiare note da questi foglietti, fa, nelle sue opere maggiori, quella faccia, usa quel tono, sdottoreggia o sghignazza, perchè in fondo, egli è persuaso della caducità e della frivolità delle cose di questa terra, della loro incommensurabile piccolezza rispetto alle cose invisibili, ma infinite, che intuisce; e se mai, fa di tutto, nella sua vita pratica, con in mezzi di cui dispone, per alleviare le miserie e le tristezze di questo mondo.

Con quanto gusto, con quanta soddisfazione, con quanta letizia parla dei pasti che ha istituito per i poveri; e con quale saggezza dà le relative disposizioni alla sua domestica: «Non fare eccezione nè di cattolici nè di protestanti: dare a tutti e far passare prima i fanciulli, soprattutto i più poveri». Non ignora neanche qualche marachella dei suoi beneficati. La domestica Maria dia del carbone ai veri poveri che ne abbiano bisogno; ma stia bene attenta che non se lo vendano.

Non gli sfuggono, dicevo, le miserie dei suoi contemporanei, anche — o tanto di più — se occupavano grandi posti, e sta attento anche ai piccoli episodi di cronaca o di costume. Gli è rimasto impresso, fra l'altro, quel ministro dell'Interno, Senard, che siede a terra per conversare col ministro della Guerra Lamoricière, l'11 novembre 1848 appunto: «Un orateur M. Laborde ayant dit, en parlant de Napoléon, «Ce grand homme», des «oh! oh» se sont élevés de presque tous les bancs. Cette Assemblée en est là».

Sentiamo ancora. Una volta, Remusat, quand'era ministro dell'Interno, nell'estate 1840, andò a trovare il Re a Neuilly. Luigi Filippo se ne stava in giardino, sotto un albero, a prendere il fresco. Da lontano, appena vide il ministro, gli gridò: «Ma come! siete voi Remusat! credevo che fosse Thiers». Ed essendo Remusat rimasto sorpreso, il Re spiegò che gli era stato detto che nella vettura che entrava a Palazzo c'era un uomo solo, e addormentato. «Oh sì, Sire — rispose Remusat — mi davo delle arie di Presidente del Consiglio, e dormivo come se avessi il peso dell'Impero sulle mie spalle».

Anche altrove c'è da sorridere: come quando si racconta di quell'attrice, che pretendeva, a teatro, dei posti gratis per la sua *claque*, pronta a sospendere le rappresentazioni se le venivano negati. E poi, quando morì la signora De Castellane, tutti facevano le condoglianze al signor Molè e nessuno al signor De Castellane.

Si potrebbe continuare, di questo passo, a ridere e a sorridere: che la materia non manca per ritratti, motti, annotazioni. Ma l'Hugo più serio ci fa più seriamente meditare: «8 giugno 1864. Ieri sera sono andato in collera. Ciò mi accade una volta o due volte l'anno; è troppo! Oggi prendo la decisione di non andare più in collera».

Quale gentilezza e quale malinconia, quanta umanità c'è nel rapido appunto che rievoca un distacco dalla famiglia: «Tutta la mia famiglia è partita oggi per Villequier. Io mi son messo al balcone e ho guardato la carrozza che svoltava per la piazza. Non si tratta che di una separazione di pochi giorni, e tuttavia mi sento indicibilmente triste».

Si capisce, con quest'animo e con questo sentimento, che l'Hugo abbia potuto scrivere una volta: «Il giorno in cui non mi amerà più nessuno, o mio Dio, spero che morirò»; ma si capisce ancor meglio il fascino segreto delle sue pagine — dico, delle maggiori — che dura anche oggi, in questo nostro triste tempo, così refrattario alla poesia e all'arte.

Luigi M. Personè

● La commissione giudicatrice del premio Cannavale di L. [illegible], presieduta da Lorenzo Ruggi, avendo a membri Garibaldo Alessandrini, Ettore Allodoli, Claudio Alhari, Amalia Brondi Omar, Roger Clerici, Giuseppe Gerini, Francis Guex Gastambide, Elpidio Jenco, Marciano Leonardi, Carlo Martini, Francesco Pedrina e Giorgio Villani, segretario con diritto a voto Katia Curcio, dopo lungo ed accurato lavoro è giunta alle conclusioni di assegnare con maggioranza quasi assoluta il primo premio di L. [illegible] a Giulio Cogni, da Siena, per la lirica «Mezzanotte Artica».

La giuria escludeva da concorso le liriche di Gemma Licini Guidi e di Alberico Sala perchè entrambi detentori di recentissimi premi (quello «Pietrasanta» e quello «Ausonia») rendendo omaggio alle singolari qualità poetiche degli autori.

Il premio «Apuania» consistente in un grande disegno colorato dello scultore Arturo Dazzi è stato assegnato a Dilvo Di Sacco da Viareggio, mentre il premio «S. Di Giacomo» consistente in due grandi quadri ad olio dei pittori Leonardo Leonardi ed Antonio Morato veniva assegnato ex-aequo a Nerio Tebani e a Giovanni Schiavi.

Il secondo premio «Cannavale» consistente in due disegni di A. Cabiati ed A. Musca è stato assegnato a Mario Cerroni da Udine.

Il terzo premio «Cannavale» consistente in una bottiglia da un litro della colonia «Antinea Cannavale» è stato aggiudicato alla signora Lina Scimone Laganà da Napoli, mentre a Domenico d'Antonio, pure da Napoli, giudicato alla pari con la Laganà, veniva assegnata una medaglia d'argento.

FRANCESCO CHIESA EDITO E INEDITO

Dopo che ogni poeta ha accompagnato il corso della propria vita con la pubblicazione di libri di poesia, che di essa sono l'interpretazione e l'espressione rivelate da vari momenti dell'anima, alla fine ossia quando l'anima non si offre più a tali conquiste, ricompone o tenta di ricomporre il suo volto con una scelta dalle sue opere. C'è anche chi questo bilancio fa prima, per l'urgenza di mettere avanti una sua poetica personale; o chi, non avendo opere di grande valore, si affatica a riproporre un gruppetto di poesie che sarebbero passate fra le sue migliori; e infine v'ha chi esce con un'antologia, ma per compito di altri.

Francesco Chiesa ha riunito ora in un unico volume «quanto di meno imperfetto è venuto rintracciando nei suoi vari volumi di cose in verso: *I viali d'oro, Consolazioni, Fuochi di primavera, La stellata sera*». Nulla ha ripreso da *Calliope*; «che rimanga quel che è; e se qualche pietra o scheggia buona c'è, scapiterebbe a essere sconficcata da quei morticcioli». Alla scelta fatta con le vecchie poesie che ha rimaneggiate, «e ad alcune rifatta faccia non riconoscibile», ha aggiunto circa una ventina di poesie inedite. Ci dice di aver inflitto «severi castighi» alla sua passata produzione «castighi che non avrei saputo infliggere allora», per quel distacco che il tempo vi ha frapposto. Ha respinto poi «le creature gravate di peccato originale», senza tener conto di «qualche virù spicciola»; ossia un bel verso, una strofe solida, un'immagine non comune... In tutto questo lavoro di riesame della sua vocazione ha soccorso anche la memoria, come mezzo di indagine. Infatti quando essa «non forniva testimonianza di quel soffrire, di quel fremere, di quell'eccedere che appartenessero alla vicenda *sua* o concordassero con la *sua* tempra spirituale, *gli* era necessario supporre che fossero (le poesie) simulazioni. «Ma in un punto egli riusciva a salvare il poeta che è in se stesso; là dove, pur non essendo nulla della sua vita che corrispondesse all'uomo di quei versi, si presentava la passione che traeva a fantasticare quell'uomo, a viverlo in lui, e ad esprimerlo come gli riusciva. Su la *passione* Chiesa fonda tutta la sua poesia; e contrappone questo suo credo all'altro ben noto: «Il poeta è un grande artiere...», per confermare che vi è l'artiere solo se non manca la passione; passione d'artiere. La quale «non avrebbe ragion d'essere se l'artista fosse un puro banditore del verbo che suona in lui perfetto, e l'opera sua l'argilla che necessariamente riceve la impronta delle sue mani. «E si può essere in ciò d'accordo con lui per tali esclusioni, come non si è invece quando fissa una specie di compito della passione dell'artiere: «costretto a trattare materia dura, labile, ribelle; lottare alle prese coi fantasmi, che si riducono ad assumere consistenza sensibile; passione di cacciatore nella foresta delle possibili espressioni».

Se fin qui abbiamo seguito quanto Chiesa ci è venuto dicendo nella «avvertenza» a «L'artefice malcontento» (Mondadori editore), è stato proprio per entrare in un discorso sulla sua poesia, guidati da lui stesso. Ci pare che questo sia un modo valido di accostarsi alle opere, non perchè si sortano sempre da esso i giudizi più obiettivi, ma per tener in conto prima di tutto ciò che un autore crede di dire intorno al suo lavoro e della sua opera. Nel caso di Chiesa pensiamo che vi sia una perfetta corrispondenza fra ciò che egli afferma della funzione della passione dell'artiere e la sua poesia. Noi possiamo non condividere con lui che il poeta sia un'«artefice» e potremmo aggiungere ciò che crediamo che egli sia, dopo che in tal materia ci hanno abbastanza istruito Carducci e D'Annunzio che amava dire di se: «*qualis artifex pereo!*». Ma andiamo più direttamente alla sua poesia, nella quale notiamo tutti i caratteri dell'opera *trattata* come *materia dura, labile, ribelle*. Infatti nel *trattamento* ci pare di vedere proprio un artefice, cioè chi si mette a un lavoro con un disegno prestabilito, più che con un'ispirazione, un sentimento, un alito divino, e con mezzi che non offre l'anima. La quale non conosce certamente difficoltà di *materia*, specie di materia *dura, labile, ribelle*, poichè essa può penetrare ovunque e da qualunque cosa trarre la sua essenza profonda, evitando gli sforzi delle intenzioni dell'artiere o grande o stanco o malcontento. Non muscoli dunque di lottatore per arrestare e portare alla luce i fantasmi rei o pii, e per dire con quale sensibilità si esprima un mondo. E non «espressioni possibili», occorrono per comunicare noi stessi agli altri, ma quelle soltanto che nascono da noi e che sono la nostra espressione. Insomma artefice e poeta sono due entità diverse che non possono stare in un rapporto diretto fra loro.

Dal nostro discordare dalla premessa teorica del poeta ticinese, ne consegue la nostra critica alla sua poesia. La quale è l'avvio ad una nota alta, ad un accento già determinato, il diramarsi di figure retoriche. La parola esce, così, viva di un suo suono metallico e non di un soffio dell'anima. Il concetto abbraccia altri concetti in una concatenazione ribadita, il verso scande in battiti che riecheggiano solo all'orecchio. Forse questi sono effetti sconsolanti che derivano da una diversa sensibilità del tempo di Chiesa con il nostro. Un fatto è però che egli si è fatto con quella soltanto, non si è cioè mutato nella convinzione, più per impossibilità certamente che per volontà. E a ragione, poichè la poesia non è un'arte manuale, e il sentire non si può mutare come le stagioni; quando, c'è si evolve, si ravviva con elementi della sensibilità, giammai si può surrogare con altri che non vi si riconoscono.

●

Francesco Chiesa all'infuori di questi termini ha costruito una poesia sua e non nostra, di tutti noi che leggiamo per un piacere dell'anima. E in questo senso gli dobbiamo dare atto di un impegno, di un lavoro, di una fatica per primi vorremmo fosse anche gioia nostra, come sarà stata senza dubbio sua. Ma per quanto ci siamo provati e riprovati a leggere e rileggere le sue pagine, non siamo riusciti a togliervi qualche immagine con un suo seme di calore un aggettivo con una sua radice affondata nella Poesia. Anche animati dal desiderio di trarre una visione d'insieme, non ci è stato possibile consolarci, perchè incappavano sempre in una variazione di nomi, di verbi, di frasi che ci dicevano tante e tante belle cose, ma non una. Ci è persino parso che il verseggiare in forme fisse abbia costretto di più il poeta a un linguaggio sonante e di tono. Vorremmo citare ma a che pro? Rimandiamo il nostro lettore a leggersi il grosso libro con la speranza che egli abbia qualche virtù maggiore e migliore della nostra.

Casimiro Fabbri

MENDELSSOHN IN ITALIA

In ogni tempo ed in ogni nazione del mondo, l'Italia ha sempre annoverato, persino tra i barbari, innamorati ardenti e devoti. Ma è soprattutto in questi ultimi secoli che si è fatto più intenso il pellegrinaggio dell'arte e del pensiero verso la nostra terra, e singolare e mirabile si è elevata, fra tutte le nazioni straniere, l'aspirazione all'Italia da parte della Germania più colta e più ricca di spiritualità.

Sono quasi una folla questi grandi spiriti della Germania, questi uomini del Nord ansiosi di luce e di colore; ed ognuno, valicando le Alpi, ha un suo programma, ognuno porta con sè un bagaglio di sogni e di fantasmi ideali, che attendono il vaglio nella realtà cangiante e incommensurabile del nostro popolo e della nostra natura.

In questa folla di artisti, di poeti e di pensatori, anche Felix Mendelssohn prende il suo posto. Il desiderio di visitare l'Italia germogliò, forse, nell'animo del musicista fin dagli anni della fanciullezza, quando ebbe il privilegio di avvicinare e conoscere nell'intimità Wolfango Goethe. Ma il grande poeta, il più raro e incantevole amico dell'Italia, non potè trasfondere nel fanciullo da lui prediletto, il suo sguardo luminoso e grande, la sua visione universale delle cose. Perciò il viaggio di Mendelssohn in Italia non apre al musicista nuovi orizzonti umani, non tocca le profondità della sua coscienza, ma colora semplicemente la superficie della sua personalità con un impasto di emozioni sensoriali, pittoriche ed estetiche: è, insomma, la tradizionale corsa al sole del Mediterraneo, verso il Paese «dove tra il cupo fogliame ardon gli aranci d'oro».

Naturalmente anche Mendelssohn, da buon tedesco, ha il suo programma; ma le tappe del suo viaggio non sono altro che la proiezione animata di un testo di storia dell'arte. Egli si propone di studiare, osservare, affinare anche la propria sensibilità: ma nel suo animo, teso verso un ideale astratto di bellezza e quindi facilmente disposto all'ammirazione accademica di ciò che è bello per definizione, non trova posto la comprensione. Comprensione alla quale egli, del resto, non può accedere con facilità per aver voluto essere soltanto ed esclusivamente un musicista e, per giunta, un musicista tre volte tedesco. D'onde l'impossibilità di scorgere una nuova visione artistica, di individuare i tratti di una conquista umana, o soltanto qualcosa di più di un'impressione superficiale in quella «Sinfonia in la maggiore», che dovrebbe essere un po' il compendio artistico del viaggio di Mendelssohn in Italia. In essa, anzi, il sentimento nordico prende a un tratto il sopravvento, sicchè il secondo tempo si stacca nettamente dagli altri ed è, come dice il Bellaigue, «un richiamo del genio della Germania che viene qui a cogliere ed a strappare il giovane musicista tedesco da impressioni troppo italiane».

●

E' detto bene: impressioni troppo italiane. Impressioni, cioè, troppo in contrasto con il sentire del musicista. Ma egli non ha saputo andare di là di quelle impressioni per cogliere la vera essenza di una civiltà che meritava di essere osservata nel suo divenire profondo e quindi anche nei suoi difetti e nei suoi aspetti più paradossali. Mendelssohn fantasticava una perfezione aderente ai suoi rigidi schemi di uomo germanico, e avendo trovato questa perfezione soltanto nei monumenti del passato e nello splendore della natura, riduce la sua esperienza della Italia alle impressioni di un mediocre turista che tanto più si crede in diritto di offendere il nostro popolo quanto più si vede costretto ad ammirarne le opere e le realizzazioni del passato.

Questa è infatti la condizione fondamentale di Mendelssohn: che il passato dell'Italia e le sue bellezze naturali siano la condanna del suo presente. Tutti i suoi giudizi e tutte le sue reazioni non sono altro che corollari di questo teorema che egli dà per già dimostrato. Perciò afferma che in Italia è la natura che si difende dagli uomini e trova biasimevole che la musica non sia conforme e degna delle rovine, dei quadri e delle bellezze della natura. Vorrebbe anzi che i musicisti battessero col naso in un capitello, perchè lì dentro troverebbero la musica. Per Mendelssohn l'arte dell'Italia è soltanto nella natura, nel cielo e nei monumenti, e per quanto riguarda la musica, ritiene che sia passato e arcipassato il tempo in cui ogni italiano nasceva musicista. L'Italia, anzi, non può più pretendere di chiamarsi il paese della musica; è una gloria che essa ha già perduto di fatto e che forse perderà presto anche nell'opinione della gente.

Come si vede si tratta di reazioni dettate da una scarsa informazione sulle cose nostre. Mendelssohn veniva in Italia con un bagaglio di notizie piuttosto approssimative e di maniera; e non si può, perciò, dare eccessivo credito ai suoi giudizi; soprattutto quando classifica la musica italiana come cosa bassa e volgare. C'è solo da deplorare che un musicista così sensibile e raffinato, non abbia saputo leggere profondamente nel volto e nell'anima del popolo italiano. Avrebbe, altrimenti, potuto scoprire la verità della nostra vita, che è soprattutto distacco dalle cose. Distacco talvolta radicale, come quello del così detto lazzarone napoletano che, come dice Goethe, potrebbe infischiarsi del posto di vicerè in Norvegia e rifiutare l'onore che gli farebbe l'imperatrice di Russia nominandolo governatore della Siberia.

E' questo il tratto fondamentale del popolo italiano ed in funzione di esso vanno giudicati il nostro sistema di vita, le nostre passioni, la nostra civiltà stessa e soprattutto la nostra arte.

E' una vita in armonia con l'universo la nostra e lo stesso Mendelssohn ha potuto assaporarla in un luminoso mattino del suo soggiorno romano: «E' incredibile — egli ha scritto — l'impressione che fa quest'aria tiepida e questo cielo sereno. Stamattina, quando alzandomi ho visto brillare il sole, il mio primo moto è stato di gioia, pel dolce far niente al quale stavo di nuovo per abbandonarmi».

Dante Ulla

I RITRATTI PER CORRISPONDENZA

Entrando in una galleria, di fronte a qualche bel ritratto antico, scolpito o dipinto, è tale la suggestione dell'arte che vien fatto spesso di tradurre lo spontaneo sentimento di ammirazione con l'espressione abituale: «Pare vivo!» Nè si pensa di quale «vita» s'intenda parlare, equivocando tra la vivacità materiale e psicologica della persona che parla e si muove, e l'eterna vitalità dell'opera d'arte che vince il tempo e ci presenta immagini umane più intense e pregnanti di quelle ormai perdute nel buio della morte.

Ma accanto a ciò, si pone talvolta la naturale conseguenza che, dunque, lo scultore o il pittore non poterono avere che il modello vivente sotto gli occhi e l'arte loro fu quella di strappare il segreto della vitalità umana trasferendolo sul piano dell'arte: ma già i grandi artisti e con loro i contemporanei più consapevoli parlavano, anche in questo caso, non tanto di furto compiuto alla Natura, quanto di «gara» tra l'arte e la vita, anzi, di vittoria dell'arte sul vero e cioè sulla stessa Natura. Nel Rinascimento e nel pieno Cinquecento questo concetto di superiorità e di autonomia fu ampiamente teorizzato e trovò la sua riprova anche nel campo del ritratto, dove più evidente sembrava la ricchezza vitale infusa dalla Natura nell'uomo e quindi più difficile superarla: di qui la sostanziale differenza tra il criterio di «somiglianza» attribuito al ritratto in certi periodi gloriosi per l'arte e, invece, di quello, quanto mai veristico e pratico lasciatoci in eredità dalla visione documentaria e psicologica dell'Ottocento, secolo che giunge alla scoperta della fotografia proprio perchè si cerca di gareggiare con la Natura in verità obiettiva e il «vero» pratico finisce col coincidere col «vero» artistico.

Ma quando noi diciamo che un ritratto antico è «somigliante» al modello, non ci accorgiamo di rendere omaggio all'artista proprio per le sue facoltà di trasfiguratore pittorico e plastico della realtà materiale, anzi come «creatore» d'un mondo nuovo, giacchè per una notevole parte i ritratti antichi ben poco potevano giovarsi della «posa» del personaggio; talvolta, anzi, l'artista non conosceva di persona il suo illustre modello, ma si giovava di altri documenti, pittorici o plastici riuscendo, per potenza espressiva, ad imprimere un così profondo carattere all'opera d'arte da ingannare persino i committenti ai quali pareva di «riconoscersi» assai più nel dipinto o nella scultura che nello specchio. Con ciò, naturalmente, non si vuol screditare minimamente la ricerca appassionata sul vero che gli artisti antichi praticavano, spesso con devoluta umiltà di fronte al modello; ma, piuttosto, si vuol rivalutare, anche per la ritrattistica, la piena autonomia dell'arte e quella costante aspirazione a «superare» il vero, intesa come si diceva, a sublimarlo nel nuovo clima senza tempo, dell'arte stessa.

Si osserverà, infatti, come, anche non volendo, in mancanza delle generalità fisiche e morali del personaggio, si ricorra abitualmente ad indicazioni che partono da valori pittorici o plastici e che fanno distinguere la persona ritratta dalla congerie veramente «anonima» (anche artisticamente) dei ritratti comuni: così parliamo dell'«Uomo dagli occhi verdi» del «Condottiero» dell'«Umanista» spinti dall'efficacia della rappresentazione che perdura anche quando una ricerca documentaria o iconografica ci fa conoscere la vera identità del personaggio, spesso insignificante o trascurabile. Quanti piccoli mercanti fiamminghi o veneziani passano ancora per poeti o letterati, promossi per sempre ad un rango così illustre dalla potenza trasfiguratrice dell'arte!

Ma un caso particolare che riguarda la ritrattistica e che dovette essere assai più frequente di quanto s'immagina, è quello che potremmo chiamare il «ritratto per corrispondenza».

E' tipica l'avventura ritrattistica di Gianlorenzo Bernini per il busto di Francesco I d'Este, ora alla Pinacoteca di Modena, scolpito stupendamente dall'artista senza avere sott'occhio il modello illustre.

Il Fraschetti, sulla scorta di documenti d'archivio e di notizie biografiche, ne ricostruì felicemente le vicende che, per quanto stiamo dicendo, vale la pena di ricordare.

Correva il 1650 e Francesco I d'Este esprimeva il desiderio di avere un busto-ritratto dal Bernini: ma non potendo lo scultore eseguire dal vero il ritratto, mandò a chiedere tre ritratti (dipinti due di profilo ed uno di fronte) all'illustre personaggio. Sustermans, ritrattista ufficiale del tempo, ne eseguì due che furono spediti allo scultore: ma questi non ebbe mai il terzo, di fronte. Questo incidente, che sembrerebbe trascurabile, ha invece il suo peso sul ritratto finale giacchè lo scultore non potendo studiare il volto dell'illustre personaggio di fronte, ebbe l'idea di comporre il suo busto di profilo, verso sinistra, drizzato in un moto altezzoso e commentato dal gran drappo che gli serve di base, in aspetto eroico, quale doveva piacere al duca.

Van Dyck - Ritratto in tre pose di Carlo I d'Inghilterra (Castello Reale di Windsor)

L'impostazione del ritratto, di cui l'artista si rammenterà in quello del Re Sole, a Parigi, sorge, dunque, dall'impossibilità di avere una documentazione pittorica del volto di Francesco I. di fronte: questo difetto apparente si risolve, come sempre nei grandi artisti, in un vantaggio per l'arte, perchè la difficoltà (come, del resto, pensava lo stesso Bernini) aguzza l'ingegno e (secondo l'estetica manieristica e barocca) l'opera è tanto più apprezzabile quanto più nasce dal superamento delle difficoltà. Il riflesso di questo modo di procedere a distanza e senza conoscere di persona il modello si ha nella corrispondenza del Bernini e in quella degli ambasciatori del duca a Roma: lo scultore, terminato il busto, dichiarava che mai più avrebbe accettato di eseguire un ritratto da un dipinto: G. B. Ruggieri scriveva, appunto, al Duca d'Este che lo scultore «...mai più vuole fare ritratti di scultura cavati dalla pittura, essendo cosa laboriosa e difficile da incontrare: che vi ha consumato, nell'opera, mesi quattordici».

L'opera piacque immensamente, come si ricava dai cronisti d'allora e, per chiunque ne abbia diretta esperienza, non è necessario ricorrere alle lodi del tempo che ne celebravano la miracolosa realizzazione avvenuta senza che il modello fosse sotto gli occhi dello scultore: il marmo, delicato e duttile, crea nervosi profili e chiaroscuri pittorici nell'aria, plasmando l'immagine di Francesco I in un rapido volgersi del busto, come ad un improvviso richiamo.

La differenza, sottile e acuta, tra le varie materie: dai capelli al ricamo dello scollo, dall'armatura metallica al drappo di seta annodato rapidamente attorno alla persona, crea uno spicco vivacissimo nel personaggio che si ritaglia dall'ombra accampandosi nell'ambiente circostante, con acuta e pronta sensibilità.

E' dunque legittima la domanda «Come mai l'artista privo del modello e costretto a documentarsi soltanto con due immagini di profilo, giunge a darci una così completa ed efficace impressione di vita?». In fondo, anche questo era un ritratto «per corrispondenza» e mancava all'artista quella sollecitazione psicologica che nasce dal diretto rapporto con la persona fisica, nel suo pronto presentarsi agli occhi e alla fantasia dello scultore.

Ma qui ci soccorre quel che conosciamo dell'arte e del gusto di Bernini: egli, in fondo, rimpiangeva sempre di non esser stato un grande pittore e di aver «ripiegato» sulla scultura portandovi tutta la nostalgia del suo temperamento istintivamente pittorico: ora egli si trovava, nel caso particolare, di fronte a due buone tele, dipinte dal vero con franchezza e certo, più d'ogni altra cosa, gli premeva di entrare in gara con la pittura, usando termini plastici: di qui la straordinaria libertà inventiva, l'uso del marmo in lotta con la durezza della materia, come fosse cera molle o duttile avorio: di qui le brusche ombre proiettate sulle pieghe e l'incredibile scioltezza della capigliatura, scolpita in una cascata di trucioli, nervosi e quasi viperei, tali da gareggiare col suo capolavoro tecnico realizzato nei capelli della «Dafne».

Resterà sempre un mistero la quantità positiva di stile dovuta alla straordinaria abilità plastica dello scultore e quella invece improvvisamente suggerita all'artista dall'opera pittorica che aveva sott'occhio; certo è che per nessuno scultore più che per Bernini gli effetti della pennellata di Sustermans potevano riuscire efficaci; ed è anche legittimo pensare che la mancanza di preoccupazione per il modello «in posa» e la libera facoltà creativa dell'artista abbiano cospirato insieme in una felice realizzazione plastica che forse sarebbe stata meno spontanea e poetica se lo scultore avesse avuto sott'occhio il personaggio.

Questo, come s'è detto, è un esempio di libertà inventivo nell'artista favorito dalla mancanza di contatto diretto dal vero: ma esso è, insieme, un documento che ci serve per molti dipinti che ci rappresentano in tre pose simmetriche lo stesso personaggio, come quello, del resto vivacissimo, dipinto da Van Dyck, nel quale l'aristocratica pennellata dell'artista è riuscita a rendere verosimile quella specie di «conversazione» enigmatica della stessa persona in tre pose diverse: sono, queste, le tele che si inviavano agli scultori per trarne dei ritratti plastici, che, naturalmente, richiedevano la visione delle tre «pose» dalle quali trarre il tutto tondo del busto; e in particolare la tela di Van Dyck era destinata, anch'essa, al Bernini.

Tali ritratti «per corrispondenza» ponevano in stretta collaborazione pittura e scultura ed evitavano quel che avveniva assai prima, quando lo stesso Tiziano era costretto a servirsi della medaglia d'un Doge per trarne il ritratto e, naturalmente, lo raffigurava di profilo, o il Pontorno, per il bellissimo ritratto di Cosimo de' Medici agli Uffizi doveva ricorrere a simili documenti, trasfigurati nella commemorazione pittorica del grande manierista proprio nella sua inverosimiglianza ritrattistica. Anche nel caso del Pontorno, infatti, la posa del volto, di profilo, in vivo contrasto con la magra persona, di tre quarti, mentre ricorda la fonte del ritratto da altra opera d'arte, invita a considerare la viva originalità dell'artista che dalla difficoltà materiale ha saputo «inventare» un motivo di nervosa espressività.

Valerio Mariani

Fiore B. Zaccarian - Gatti

PROSPETTIVE DEL SURREALISMO PITTORICO

Si debba o no ricollegare all'anarchia sistematica e dissolvitrice del *dada*, che imperversava a Parigi nel primo dopoguerra, il surrealismo d'etichetta che ripete le sue origini da un movimento letterario che ebbe in Aragon, Breton e Soupault i suoi più noti campioni e da cui doveva scaturire nel 1924 la costituzione ufficiale di un primo gruppo di pittori surrealisti, fra cui Masson e Juan Mirò. Ma, allo stesso modo che si può parlare di romanticismo, manierismo, barocco, neo-classicismo, a proposito di fenomeni rispettivamente assai lontani nel tempo e nello spazio, dalle pitture di un Delacroix, di un Pontormo, di un Rubens e di un David, assumendo cioè quelle qualifiche come atteggiamenti perpetui dello spirito, sulle orme di Eugenio d'Ors, crediamo di non peccare d'arbitrio con l'estendere il concetto di surreale a tutte quelle espressioni figurative che determinano, con elementi ricavati dal mondo sensibile, atmosfere d'incanto o stupore, in varia misura magico, fiabesco o favoloso. In linea teorica, tutte le arti del disegno sono chiamate a trasfigurare la realtà nel modo anzidetto; tuttavia, sul terreno dell'espressione tangibile, non si può negare che la scultura, arte idonea a rappresentare corpi a tre dimensioni, meglio che suggerire atmosfere o aure ambientali, non ha prodotto lìn qui capolavori d'indole propriamente surrealista, se è vero che anche le più immaginifiche combinazioni di forme umane, zoologiche e vegetali, lasciateci dalla grande plastica pagana dell'Ellade e di Roma antica, non destano nell'animo nostro sensi di misterioso incanto, quali si avvertono, se mai, in opere dalla squisita vibratilità pittorica, e quindi atmosferica, come le affollatissime scene in rilievo bronzeo di Donatello per l'Altare del Santo, a Padova, e in particolar modo quella del risanamento di una gamba, nell'arena spettacolosa.

Andremmo, certo, per le lunghe, se volessimo ora elencare i casi più autorevoli di surrealismo pittorico nelle età trascorse: ci limitiamo a fare il nome di quel Paolo Uccello che propio per il tramite dell'espressione cromatica superò ad un tempo le istanze naturalistiche e i modi decorativi del proprio ambiente fiorentino, agli inizi della Rinascita, e pervenne a un grado di assoluta universalità ideativa e stilistica con il *Diluvio* di Santa Maria Novella, con le tre tavole della *Rotta di San Romano* e con la frenetica *Caccia* di Oxford. Ma nei tempi a noi più prossimi non è a credere che codesto atteggiamento dello spirito abbia avuto rappresentanti molto numerosi, nè che fra essi si annoverino individualità sovrane, capaci di esercitare una durevole influenza formativa, mettendo a tacere le discordi voci delle altre tendenze, più fortunate anche se non altrettanto legittime.

Dopo le ultime prove acquafortiste di Goya, colme di incubi demoniaci, che cosa ci ha dato il contraddittorio corso dell'Ottocento la cui spina dorsale fu la ricerca della verosimiglianza naturalistica ad ogni costo o, tutt'al più, la libera traduzione, sulla tela, dei moti sensitivi? Verso la fine di quel secolo si moltiplicarono i pittori, suggestionati da motivi e ambizioni intellettualistiche, pronti alle scorribande nel mito, ad evadere dalle strettoie del verismo; ma nemmeno ai più dotati d'immaginazione narrativa, come Böcklin o Puvis de Chavannes, soccorsero i lieviti e gl'impulsi nativi di una genuina ispirazione surrealista, la quale s'effonde invece, sia pure in modo saltuario, nell'opera del maestro di trapasso James Ensor, precursore d'inquietudini e scapigliature novecentesche, inconfondibile tempra di fiammingo solitario, legato ai *maîtres d'autrefois* della sua terra da vincoli etnici intimamente spirituali e non, per fortuna nostra, di libro o di museo.

Finchè, dalle rivolte parigine, quasi contemporanee, dei *fauves* e del cubismo dovevano nascere le tendenze più avverse alle scadute consuetudini del gusto ottocentesco e, tra quelle, la *pittura metafisica*, che del surrealismo è una diretta propaggine, per quanto artificiata. A questo punto, entra in scena l'Italia con Giorgio de Chirico, il quale può darsi che anche in quel periodo e negli anni successivi, fino al 1930, abbia esplicato qualità d'inventore e di grafico estroso, più che di colorista, ma ha compiuto, comunque, uno sforzo meritorio per sollevare la pittura europea dal marasma poetico in cui giaceva, tra i falsi incantesimi dei diversi Franz Stuck, Klinet, Auglada ed altri malati d'estetismo deteriore. Non che risultasse esente da complicazioni letterarie ed arcaistiche una produzione come quella, dove la *bontade* estravagante o la mutria ammantata di frumisteria, prendono sovente il posto della evasione mitica o romantica, affidata unicamente ai mezzi e sortilegi figurativi. Ma anche senza richiamarci alle notissime *Piazze d'Italia* e *Muse inquietanti*, dobbiamo pure annoverare, fra le opere valide, seriamente costruite e dense di linfa, composizioni quali *Il ritorno del figliuol prodigo* e *La partenza del cavaliere errante*.

Sovra un piano meno aggressivo, scenografico e composto ha preso consistenza l'individualità creatrice di Ferruccio Ferrazzi, surrealista non programmatico, per una parte, almeno, e non trascurabile, della sua pittura: quella delle diavolerie, delle fiaccolate, dei caroselli, dei giuochi prismatici fra gli specchi, dove residui di cubismo e vagheggiamenti di venustà corporee, richiamanti senza plagio le eleganze del manierismo cinquecentesco, non ostacolano il fluire di una vena a morbido impasto, prettamente pittorica. Ed ancora più fluida e disarticolata appare la visione cromatica ed atmosferica del compianto Scipione, non immemore del divinatorio espressionismo di un Greco e che infuse il suo sensuale, allucinato spirito sognante non solo in opere di contenuto decadente o macabro, come *Il cardinale decano*, *Apocalisse*, *Piazza Navona*, *La cortigiana romana*, ma nella succulenta natura morta marina, *Il risveglio della sirena* e in parecchie composizioni di oggetti, molluschi, uccelli e frutti spaccati.

Ma il retaggio spirituale del giovane artista, che fu tra i rinnovatori del clima novecentesco, a Roma, non si può dire sia stato raccolto in questa città, mentre di lì a poco s'iniziava, a Milano, la fioritura autonoma del divertenge, ironico Gianfilippo Usellini, spesso più illustrativa e improntata a curiosità dilettantesca che non impegnata nel trascendente, e tuttavia non sprovvista, nei momenti felici, di autentiche risorse surrealiste, sostanziate in ritmi lineari, aperture prospettiche e suggestivi timbri tonali.

Vorremmo poter estendere le citazioni, a schiere di pittori più giovani, senza dire, naturalmente, di maestri maturi da tempo in auge, quali il russo Chagall, gl'iberici Juan Mirò e Salvador Dalì, l'italo-parigina Leonor Fini, il tedesco Max Ernst, autori che, ciascuno a suo modo, posseggono qualità di contenuto fantastico ignote alle predominanti masse dei deformatori espressionisti e degli astrattisti rinunciatari. Ma, in verità, le novissime generazioni, e non soltanto in Italia, sembrano così bene assuefatte alle pratiche di tali tendenze, che consentono l'esercizio del buon gusto corrente, senza eccessivi sforzi nè d'immaginazione, nè di mestiere, nè d'inedita ricerca stilistica, da far pensare assai poco probabile una prossima ripresa del surrealismo pittorico. E, inoltre, è già in atto la ennesima reincarnazione di un realismo cosiddetto sociale, sollecitato da motivi che con l'arte non hanno a che vedere: ulteriore palla di piombo all'elevazione della pittura moderna in cieli più aperti ed agitati che non l'attuale orizzonte, dove perfino l'arbitrio e la stravaganza si condensano in uggiosa foschia.

Ai miracoli dell'estro creativo, il quale arriva sulla terra proprio quando meno lo si prevede, noi non riusciamo però a rinunciare. E saranno, forse, dei nuovi surrealisti, meglio agguerriti, cioè nativamente inspirati, di quelli stessi a cui abbiamo reso onore, poc'anzi, a salvarci dal mondo pittorico della noia.

Alberto Neppi

LOUIS PIERARD

Sabato 4 novembre è morto all'Ospedale Laennec l'on. Louis Pierard, scrittore, saggista, critico d'arte belga.

Era nato nel Belgio, a Frameries nel 1886, regione carboniera.

Uscito dall'Università si dedicò al giornalismo. Eletto nel 1919 deputato socialista di Mons, era rimasto per tutta la vita deputato di quel collegio, e faceva parte del gruppo parlamentare franco-belga; presidente della commissione delle relazioni intellettuali in seno all'Unione interparlamentare, presiedeva anche il Consiglio superiore dell'educazione popolare belga, ed era presidente fondatore dell'Ufficio musei, nonchè membro del Consiglio d'amministrazione della Biblioteca Alberto I. Dal 1948 era anche membro dell'Accademia reale di lingue e letteratura francese dove venne presentato o accolto come si dice qua, da Louis Dumont-Wilden.

Amico dell'Italia; ma è poco dire. In Italia aveva amici come in ogni parte del mondo. Si era occupato particolarmente di studi d'arte, di critica; restano ottimi testi i suoi studi sulla vita di Van Gogh, su Manet «l'incompreso», sulla pittura belga contemporanea, sull'Agnello Mistico (di Van Eyck), nonchè una quantità di saggi minori, di articoli dedicati particolarmente alla introduzione o alla conoscenza dell'arte nelle masse popolari.

Lo conobbi a Venezia durante il congresso del PEN-Club organizzato da Maria Bellonci e da Ignazio Silone; e l'avevo incontrato l'ultima volta a Bruxelles alla vernice della mostra dedicata al Secolo di Borgogna. Parlammo un poco anche delle relazioni italo-belga e della mostra Fiamminghi e Italia che dopo il successo di Bruges era passata

(Continua a pag. 6)

Renato Giani

NOVITÀ IN LIBRERIA

DUE RECENTI LIBRI DI POESIA

Analizzando rapidamente su queste colonne (n. 12 del 21 ottobre 1951) le « esperienze della poesia d'oggi », rilevammo come segni distintivi della lirica post-ermetica innanzi tutto la martoriata ricerca di un *ethos* nuovo, fondato su principi di fede, in secondo luogo la prevalenza del fatto esistenziale, sinceramente sofferto, sul gusto dell'impeccabilità stilistica, infine il superamento dell'autobiografismo solipsistico in uno slancio di più aperta e caritatevole comunicazione umana. Aggiungemmo anche che i migliori tra i giovani hanno assunto, oggi, un atteggiamento d'umiltà e di coraggio che, se non conduce direttamente alla poesia, rappresenta però, nella civiltà letteraria contemporanea, un impegno di più salda e dignitosa coscienza.

Nonostante tali promettenti sollecitazioni, dovemmo concludere che la poesia d'oggi è ancora fragile e povera; esiste cioè una palese discordanza fra la posizione spirituale dei giovani autori e le loro concrete manifestazioni espressive. Infatti quella posizione che ci appare di per sè validissima, perchè aderente alla problematica attuale e vivace d'interiori fermenti, risulta però sul piano poetico ancora disarticolata, ferma cioè ad una fase puramente intenzionale: essa costituisce perciò un criterio di orientamento etico-artistico, ma non si è ancora tramutata in sostanza viva, generatrice di poesia.

Tra i libri di versi usciti recentemente, vogliamo qui ricordare quelli di Danilo Dolci e di Attilio Jenco che per chiari segni rappresentano le avventure, le speranze e i molti errori del nostro presente letterario.

In Danilo Dolci (*Voci nella città di Dio* - **S.E.S.** collana diretta da Casimiro Fabbri) tutta la poesia è investita dalla esperienza religiosa, non già intesa come ricerca speculativa, bensì come quotidiana pratica di vita che valga a ricostituire in noi, in fresche forme di semplicità evangelica, la presenza di Dio.

Una nota biografica c'informa che egli « è accorso a Nomadelfia per vivere nello spirito di quella fraternità.... nella Maremma lavora anche manualmente a bonificare terre per la fondazione della città di Dio. Nomadelfia è l'ispirazione di questo poemetto.... nessun distacco vi è fra il mondo e la poesia ».

Nell'umiltà estrema, nel farsi servi l'uno dell'altro, francescanamente, nell'accettare il lavoro o anche i sacrifici che le convenzioni condannano come più degradanti, consiste per Dolci la possibilità di ritrovare Dio.

E' questa una poesia di accaldato misticismo, che punta sull'impeto e sulla immediatezza delle immagini, ma è proprio questo impeto, non sempre controllato, che rende l'immagine eccessivamente corposa, sensuale e pesante, benchè — qua e là — non priva di tenerezza.

La tecnica della composizione a più voci, sull'analogia di ritmi liturgici (già adottata tempo addietro nei *Responsori* di Antonio Corsaro) risponde con precisa coerenza, sul piano psicologico, all'impulso affratellatore e corale del Dolci; ma sul piano dell'intima necessità lirica, essa non risulta sufficientemente giustificata.

Sebbene pecchi spesso d'esteriorità, a Dolci non mancano ricchezza d'interessi spirituali e vigore di fantasia; per ottenere migliori risultati, egli dovrà attenersi ad un'ispirazione più interiore e composta.

Stilisticamente casta e composta, ma certo meno ricca e vigorosa è invece la voce di Attilio Jenco (*E le rimane il bel tempo* - Guanda 1951). Essa si inserisce con sicura consapevolezza nel clima delle attuali ricerche poetiche, particolarmente impegnate a salvare la genuinità dell'ispirazione per non soggiacere al gusto dei virtuosismi calligrafici. Jenco infatti fa sua la massima di Bartolomeo di S. Concordio: « assai bello che le parole che si convengono, non si cerchino per maestria di bocca, ma seguitino lo 'ntendimento fervente del cuore ».

Con questo intendimento, sorretto da pregevoli qualità melodiche, Jenco canta i volti chiari delle fanciulle, le sere d'estate, gli approdi a foci felici, il dolce viaggio, con brevi soste, del vento. Ma accanto a queste scoperte luminosità, orchestrate su cadenze di virginale delicatezza, affiora nel paesaggio di Jenco un'amarezza contenuta e struggente, che incupisce in scabre visioni la sua pacatezza idillica: *Raro batte il tuo cielo - uccello torvo di palude. - In devastato terriccio - attenti le magre radici.*

E' proprio in questo antinomismo lirico, fra la zona d'aerea tenerezza e i rintocchi di amaro sconforto, che va identificata l'intima virtù della poesia di Jenco, la sua più penetrante suggestione. Quando il contrasto è placato, egli giunge a sostenute levità di canto, come in *Soltanto a notte il tuo cuore, Ma le tue mani son chiare, Lamento di fanciulla*. Oppure cerca una sua patria di consolazione e d'oblio « *tra i greti e le aure - che fattano al sonno di lirici antichi* ».

Se in queste pagine si avvertono stanchezze e riempitivi, è perchè Jenco difetta d'incisività e spesso, per debolezza di segno, si smarrisce in un dissolutore manierismo elegiaco; ma la sua purezza d'eloquio, attenta alle segrete vibrazioni dell'anima, è già vicina alla poesia.

Mario Petrucciani

LA GIUSTIZIA

L'editore ha scritto opportunamente in epigrafe presentatrice del volumetto: « La grande idea umana della giustizia — anelito di tutte le anime d'ogni tempo, oggi più che mai invocata da uomini e da popoli — illustrata nella storia e analizzata nella essenza da un Maestro del diritto ». L'anelito alla giustizia è l'anelito dello spirito alla pace.

Questo volumetto, tradotto in diverse lingue anche in varie edizioni, è alla quarta edizione italiana, notevolmente ampliata; l'opera costituisce un importante documento del compiuto sistema di filosofia del diritto elaborato dall'illustre Maestro su l'idea del diritto naturale. Perciò, anche questa può dirsi l'opera più rappresentativa delle moderne correnti spirituali, alimentate dalle sofferenze, che la violazione dei principi di giustizia hanno procurato alla vita sociale; e che perciò aspirano ad una chiarificazione del valore assoluto della giustizia come supremo ideale al di sopra dell'incerto ed instabile beneplacito dello Stato.

Giustizia, nel senso proprio, è principio di coordinazione tra esseri subiettivi; su questo concetto si eleva la chiara costruzione fatta di critica e di determinazione. La critica si riferisce alle dottrine di ogni tempo con precisa penetrazione del pensiero di filosofi, giuristi, teologi, politici e poeti.

Dopo la determinazione dell'aspetto teologico della giustizia come attributo della divinità e della teoria tomistica, viene considerata la giustizia come atteggiamento necessario e fondamentale della coscienza. L'essere subiettivo, in quanto ha coscienza di sè, si contrappone necessariamente un obietto, il quale rientra per ciò stesso, nella sfera della sua coscienza. E poichè l'oggetto, che il soggetto si contrappone, può essere a sua volta riconosciuto da questo *come soggetto*, appare l'idea dell'alterità cioè considerazione dell'altro come soggetto. In questa posizione obiettiva della subiettività e della coordinazione intersubiettiva, che ne consegue, sta l'essenza della giustizia. La quale essenza ha gli elementi caratteristici della alterità o bilateralità; la parità o eguaglianza iniziale; la reciprocità o correlazione inscindibile; il contraccambio e la remunerazione, per cui ogni soggetto deve essere riconosciuto dagli altri per ciò che vale e ad ognuno deve attribuirsi dagli altri ciò che gli spetta.

Codeste formule relative ad elementi logici, ricavati per deduzione da una considerazione trascendentale della stessa nostra natura, che peraltro non sono perfette e definite, vengono poi integrate con i risultati dell'esperienza storica della giustizia, i quali accertano come i tratti essenziali della giustizia, come principio di identità o di equazione intersubiettiva, sono tracciati ed impressi visibilmente in ogni grado di vita umana.

Stabilite le proprietà della giustizia civile e di quella penale in relazione alla possibilità della trasgressione, alla ipotesi di una avvenuta ingiustizia e *injuria*, e quindi al fenomeno della retribuzione, emergono il lato positivo e quello negativo della correlazione intersubiettiva, che costituisce l'essenza della giustizia. In un certo senso la giustizia si confonde con la giuridicità e cioè col diritto; ma in un altro senso può scorgersi l'antitesi tra giustizia e diritto nella classica distinzione tra il giusto positivo o legale ed il giusto assoluto o ideale (diritto naturale), donde la possibilità di un diritto ingiusto (o leggi ingiuste). Come pure è evidente la possibilità di un contrasto tra la giustizia assolutamente considerata, e la legalità o giustizia positiva.

Le diverse figure della giustizia, che sono inerenti alla struttura della costituzione politica dello Stato, rappresentano le applicazioni concrete della universalità categorica dell'idea nel flusso continuo della storia e nei dati contingenti dell'empiria.

La trattazione è assai ricca di note, le quali contengono non soltanto un aggiornatissimo riferimento bibliografico, ma discussioni critiche e sistematiche assai interessanti ad integrazione del testo.

Come applicazione dei concetti generali, l'A. ha inserito in appendice, con qualche aggiunta, lo studio *Sul fondamento della giustizia penale*, già apparso in altro periodico; ed una *Postilla sul risarcimento del danno in relazione alla pena*, compresa negli scritti in onore di Carnelutti e che vuol essere un chiarimento del precedente scritto.

L'opera è corredata da tre indici.

Giuseppe Meloni

DEL VECCHIO GIORGIO, *La giustizia*, 4a edizione, Roma, ed. « Studium », 1951, pag. XI-250.

STORIA DEL PENSIERO GRECO DI ROBIN

La Casa editrice Einaudi continuando nella sua opera di diffusione dei capolavori creativi o critici, secondo le varie Collane in cui appaiono e a cui appartengono per il loro carattere, pubblica ora la *Storia del pensiero greco* di Léon Robin (1951, pp. 471 in 8°). Libro quanto mai armonioso e lineare, sostenuto da un rigor d'intelligenza e da una fervida passione di ricerca. I limiti e le divisioni del saggio sono chiariti dallo stesso Robin: « Per quanto concerne le origini, esso escluderà la forma e il contenuto della coscienza collettiva e comincerà solo con le prime espressioni letterarie del pensiero morale, filosofico o scientifico. All'altro estremo esso escluderà la Patristica, ossia lo sviluppo del pensiero cristiano, che, derivando da altre tendenze e opponendosi alla filosofia ellenica propriamente detta, appartiene a un altro periodo, e terminerà con la chiusura della scuola di Atene, nel 529, per ordine dell'imperatore Giustiniano. In tale sviluppo organico di quattordici secoli circa, basterà forse distinguere un periodo di formazione, un periodo di maturità, un periodo di vecchiaia, ma d'una vecchiaia che non è solamente decrepitezza. Ciascuno di questi periodi, com'è naturale in uno sviluppo organico, contiene in sè il germe dei caratteri specifici del periodo successivo ». Ma questa indagine del Robin interessa anche perchè non è uno studio soltanto di filosofia, ma di scienza, di storia, di credenze religiose, delle opinioni comuni e dominanti non solo nella Grecia ma anche in Roma. « Sarebbe (infatti) più esatto parlare di pensiero greco-romano. Certo, nè nella scienza nè nella filosofia i Latini non furono dei creatori. Ma, ove si pensi a quel che la nostra conoscenza del pensiero greco deve a Lucrezio, a Cicerone, a Seneca, ad altri ancora, sarebbe ingiusto non fare la sua parte al contributo di Roma ».

Tutti questi motivi rendono il libro quanto mai utile, ricco e costruito, partendo infatti dalle teogonie e cosmogonie e dall'influsso dell'Oriente, prima ancora della scuola di Mileto, si giunge alla decadenza della filosofia greca, a Plotino e alla fine del neoplatonismo, attraverso vari densi penetranti capitoli, di cui particolarmente fini e nuovi nella impostazione e nello svolgimento ci sembrano quello su Platone e le dottrine e le forme di questa filosofia e quello sulla filosofia ellenistica. Gli è che il Robin è stato valente traduttore dei dialoghi di Platone e interprete penetrante del pensiero filosofico in un saggio giustamente famoso (Parigi, 1935). Perciò in questa opera troviamo in sintesi idee, esami, ricerche compiute dal filosofo francese in più di cinquant'anni di studi. Piace inoltre quel sapore di dissimulata fatica, quel tono di agile freschezza e di acuto candore, per cui il libro può piacere anche come testimonianza di buona prosa. Ottima la traduzione di Paolo Serini e, come sempre, la veste data dell'editore Einaudi.

Aldo Vallone

La Quadriennale dedicherà una importante retrospettiva a Concetto Maugeri, il pittore recentemente scomparso che ha dato alle arti figurative italiane contemporanee un contributo assai rilevante di buone e belle opere.

Ordinatore della mostra di Maugeri è il pittore Mario Mafai il quale presenterà dell'artista scomparso una accurata selezione delle attività dell'ultimo decennio.

Un particolare tributo di stima sarà anche dato dalla Quadriennale all'arte di Gaetano Martinez — che la morte ha sorpreso si può dire alla vigilia di questa grande manifestazione romana.

« DIFESA DI ORAZIO » DI V. CAPOCCI

Un'esigenza apologetica della poesia di Orazio vorrebbe essere la ragione prima di questo libro pubblicato da *Valentina Capocci* presso il *Laterza* di Bari (1951) che quell'esigenza dichiara nel titolo stesso: *Difesa di Orazio*. L'Autrice cioè vorrebbe difendere — ma ormai non ce n'era più bisogno! Una difesa... ritardataria! — il Venosino dalle accuse (ormai non più esistenti) di imitazione di altri poeti a lui precedenti, greci e latini, Plauto, i neoterol e Catullo, Archiloco (suo presunto modello per gli *Epodi*), Alceo e la « mascula » Saffo e, sporadicamente, Anacreonte (per le *Odi* della « piena virilità ») e Pindaro (per l'ultimo fulgido periodo delle *Odi romane* e per quelle del IV libro (a proposito di quest'ultime parla di non so che *toni neutri* e di *poeta dell'Atmosfera*. Questo intanto, il processo della produzione lirica oraziana a cui è da intrecciare l'altra produzione... sermonesca (dunque non lirica?) delle *Satire*, delle *Epistole* del primo libro (fatte d'*introspezione*, che quindi non esiste o esiste di meno nelle altre opere, le Odi comprese per esempio!?) e di quelle del secondo libro di carattere critico-letterario, preannunciato dalla 2a ode del IV libro. Un Orazio dunque, per la Capocci, tripartito e quindi... sestopartito. E la triplice produzione lirica sarebbe frammentaria, mentre la triplice produzione sermonistica più unitaria, perchè secondo la Autrice, c'è in Orazio una « *Spirituale facoltà di sdoppiamento* » (pag. 32) tra la « *passione* » (puoi leggere anche *sentimento*) che « non lo domina » (ivi) e che, « anche quando lo possiede, non riesce a spegnere in Lui un irriducibile residuo di « *lucidità* » (puoi leggere anche *ragione*) che lo fa inesorabilmente contemplarsi e gl'impedisce di abbandonarsi tutto » (ivi).

Intanto la difesa poggia su dei confronti — superficiali in verità — di Orazio con i poeti su cennati (o meglio di alcune opere di Orazio — scelte zibaldonescamente, senza ordine alcuno nè materiale nè ideale — con altri brani di opere dei detti poeti) per istituire tra di essi un rapporto negativo di dissomiglianza al fine di rilevare la *originalità* e la *modernità* di Orazio (Originalità e modernità di Orazio s'intitola il I capitolo, come se si trattasse di un argomento a parte, mentre poi la dimostrazione di tale originalità e modernità è perseguita in tutto il libretto). E l'una e l'altra non sono ben chiare alla Capocci che si limita a ripetere, dal principio alla fine, che consistono: la prima, nell'aver saputo Orazio far suo ciò che ha imparato dagli altri (p. 35), « la derivazione (dai greci) non è che lo spunto alla creazione originale » (p. 16); e la seconda nel parlare che Orazio fa sempre di sè (« e questo noi chiamiamo moderno, questo suggellare dell'impronta della soggettività gli elementi più disparati », p. 118), del suo io, in una poesia che si intimizza sempre più, attraverso un dialettico scambio di interessi offerti dalla vita al Poeta e dal Poeta alla vita che porta alla sintesi lirica delle *Odi* del IV libro. Scrive la Capocci che « la vita romana in tutto il suo colore, con i suoi mille aspetti, con i suoi mille tipi, invade la poesia delle Epistole (di Orazio », invece nelle *Odi* « questa situazione è capovolta; non è la vita che *invade* la poesia, ma viceversa » (p. 58). A questo punto ci vien fatto di pensare a quel giuoco che ci facevan fare, alunni delle scuole elementari divisi in doppia schiera dei bianchi e dei neri o italiani e abissini, per *invaderci* e rincorrerci, vincendo quella schiera che meglio riusciva a *invadere* l'altra e a far più numerosi prigionieri. E pensiamo anche alla dialettica hegeliana e degli idealisti kantiani: la vita invade la poesia (tesi), la poesia invade la vita (antitesi), invasa e invadente si fondono a costituire la lirica del IV libro dell'*Odi* (sintesi)! Ma, celia a parte, poichè questo punto della originalità e della modernità della poesia di Orazio in fondo è l'assunto fondamentale del presso che inutile libretto in discussione, diciamo che l'Autrice non l'ha saputo far poggiare su concetti solidi, non ha saputo distinguere l'una dall'altra nè fonderle, ciò che sarebbe stato meglio perchè basta che un poeta sia originale per riuscire moderno: un poeta, perchè la poesia è fatta di sentimenti, di situazioni psicologiche, di motivi spirituali che in quanto tali sono stati e sempre saranno vivi, rivivranno sempre nell'animo dell'eterno lettore. Anche se il poeta tratta argomenti contingenti (storici, filosofici, ecc ...) la sua opera sarà moderna se *poetica*, perchè in tal caso è originale e quindi sempre moderna la poesia in che l'autore ha saputo trasfigurare, annullandoli, quegli argomenti.

Quindi Orazio è moderno solo in quanto poeta, la qual cosa si può dire di qualunque poeta, non di un pensatore perchè col pensatore entriamo in una attività speculativa la cui originalità presuppone necessariamente non soltanto una individuale forma stilistico-espressiva, ma una conquista intellettuale, un avanzamento di concetti, anche se improntato a un carattere di empirico contenutismo. Ma ciò che dispiace di più è che questa modernità e originalità son ricercate dalla Capocci in *alcune* opere di Orazio attraverso un'analisi che si svolge ad indagare più il contenuto che il tono, la forma artistica, che è la sola che può darci veramente testimonianza della originalità e modernità oraziana. L'Autrice cioè tratta l'opera di Orazio più come opera di pensatore che di poeta. L'errore che rileva nello *Heinze* « che nega all'Orazio lirico ogni originalità nella forma, ammette il *contenuto interamente moderno* di questa poesia », vien commesso grossolanamente dalla Capocci stessa che, subito dopo, in continuazione, solennemente afferma: « questo *contenuto* moderno, e in senso assoluto e non relativo (che scoperta!?), rispetto ai tempi di Orazio, come sembra intenderlo il Heinze, passeremo ora rapidamente in rassegna *tutto* » (p. 23). Tutto è una parola: perchè non si parla delle *Satire* e si accenna soltanto ad una delle Epistole del II libro. Sarebbe stato interessante e necessario studiare il problema dei rapporti di poesia-critica nel II libro delle Epistole per cercare così di andare avanti e sviluppare le conquiste fatte dalla più recente critica oraziana, nel senso orientativo-interpretativo dato dal *Rostagni*, da *Bione* e, ultimo, da *Pacasso*. Ma la Capocci si mostra digiuna di bibliografia oraziana. Si limita nell'ultimo capitoletto ad accennare al *Rostagni*, all'*Ussani*, al *Pasquali*, una altra volta allo *Heinze*, con i quali dice di voler polemizzare perchè hanno trattato male il IV libro delle Odi. Ma è una polemica annacquata e spuntata, e tutta la sostanza del libretto si riduce ad un trascrivere il contenuto di alcune *Odi* e di alcune *Epistole*, con un monotono e poco gradevole cantilenar che è uno sforzo mal riuscito di volerci far *sentire* la poesia oraziana. Della quale, tutto sommato, non riesce a cogliere e a dispianare il *tono* giusto (qualche buona osservazione si può leggere solo di passaggio a pag. 26 e 29, e a proposito delle Epistole a p. 41 e 44), come avrebbe potuto fare se avesse avvertito l'urgenza, sin dall'inizio, di *scoprire* e spiegarsi *l'unità umana e poetica* della personalità oraziana; se avesse intelligentemente osservato che, in fondo, in Orazio non c'è dualistico sdoppiamento di ragione e di sentimento, di lucidità e di passione, e neanche netta distinzione tra il discreto discorrere (*Satire, Epistole*) e il presunto impennato volo lirico (*Odi ed Epodi*), perchè questo si smorza frenato dal buon senso, dal grazioso osservare, dal bonario giudicare e ammonire dalla *meditazione*, insomma, oraziana; e tutte queste cose sono animate da un afflato poetico che non ha le ali dell'alto volante *cigno* pindarico, ma, senza che ciò abbia alcuna importanza, ha certamente un suo carattere, un suo tono, una sua *misura*, una *media vox* che è pure vera poesia, e oraziana. E il simbolo che avvicina l'Orazio poeta a l'*ape matina* (IV, 2) è molto efficace per orientarci in tale senso critico interpretativo. Non lasciandosi sviare dagli inutili intenti dimostrativi della originalità e modernità, bisognava *scavare*, riportandone gli elementi ad una *unità* (che avrebbe dovuto essere illuminata dall'indagine e che l'indagine, a sua volta, avrebbe illuminato), nell'*umanità* di Orazio, unico scrigno misterioso ricco dei toni che alla critica importa definire, e del segreto di quel fascino che Orazio esercita sempre, ancor oggi, su di noi, come giustamente dice il Croce, di cui poco bene la Capocci sviluppa le intuizioni su Orazio, e a cui, come pure a Francesco Arnaldi, la Capocci non dev'essere una molto gradita *debitrice* (Cfr. *Prefazione*, p. 7).

Pietro Calandra

L'astrattismo scientifico

(Continuazione della 1a pag.)

cesso scientifico che non rimane ancora lo mai a nulla di definitivamente acquisito ma perennemente in continuo progresso e continua revisione. Ma ho detto arbitrario perchè così bisogna considerare il tentativo di voler proiettare in tanti diversi aspetti della ricerca sperimentale, e specialmente biologica, i risultati di ricerche, fondamentali nel loro campo, ma che nulla giustifica possano, almeno nel modo con cui lo si tenta, dominare i campi della ricerca altrui. Per sostituirvi che cosa? Ma bisogna combattere l'insidia, sempre vigile nel fascino del nuovo: le qualità soggettive dell'uomo sono recettive a queste azioni, anche se si tratta dell'uomo di scienza.

Giulio Cotronei

CARLO MAZZA E IL TEATRO

Nell'esercitare come meglio possiamo la critica teatrale, non ostante gli sforzi, convinti di debolezza, che abbiamo fatto per uscire da un clima estetico di cui avvertiamo una specie di storica insufficienza, dobbiamo classificarci tra i critici estetizzanti, forse più colpevoli noi di coloro che non sentono il nostro disagio; ciò perchè, troppo spesso, abbiamo dovuto accontentarci di riferire e giudicare i meriti o i difetti di un dramma o di una commedia, secondo una consuetudine che concede all'istinto e all'estetica assai più di quanto la nostra particolare forma mentale non riterrebbe giusto e opportuno. Ma proprio perchè temiamo che il lettore abbia notato sbandamenti e incertezze nella nostra attività, e possa ancora notarne, approfittiamo oggi di una stasi dell'attività teatrale romana, per riprendere in esame alcuni aspetti di un'antichissima polemica. Ad essa hanno partecipato i più alti spiriti e i più profondi difensori della fede, onde sentiremmo il ridicolo di allinearci noi tra di loro, se un profondo cambiamento (o un virulento rinnovamento) nella condizione storica del problema, non ci persuadesse che anche il minimo contributo ha la sua ragion d'essere.

Ciò che fu un tempo il teatro è, oggi, il cinematografo, e potrà essere, domani, anche per noi, la televisione. Occorre dire quanto la questione si aggravi e si estenda in superficie se non anche in profondità?

La fondazione di case cinematografiche dichiaratamente cattoliche, la partecipazione alla corrispondente attività, di uomini tra i più qualificati del nostro campo e, nell'ambito stesso del teatro, recenti, clamorose dichiarazioni di giovani drammaturghi, impegnatisi a dimostrare la loro sollecitudine del divino, attraverso espedienti almeno apparentemente incongrui, e altri concreti fatti che riconducono al bisogno di valutare con il maggior rigore possibile il comportamento morale della nostra età nei confronti dello spettacolo, ci convincono che si debba riavviare la discussione.

Dovremmo concludere che, non ostante le sentenze dei giudici più qualificati, perseveriamo in un errore di comodo?

Moviamo dal più semplice dato di fatto e da un'intuizione di cui daremo conto a suo tempo; diciamo che, malgrado una letteratura severamente avversa al teatro, esso ha sempre sedotto spiriti altissimi, malgrado lo scadimento dei suoi mezzi e delle sue qualità nel cinematografo, seduce oggi anche più che nel passato. La risposta che non si possa rinunziare al mezzo per riguardo al fine, e già stata, come vedremo, facilmente e fieramente avversata dai moralisti. La constatazione che uomini in ogni tempo molto rappresentativi del pensiero cristiano e cattolico, hanno coltivato amorosamente il teatro e ne coltivano quella moderna versione che è il cinematografo, ci induce a rispettosa modestia, a perplessità e, per converso, al tentativo di trovare una spiegazione di fatti apparentemente contraddittori: spiegazione senza la quale noi stessi cesseremmo di occuparci di teatro, almeno in pubblico.

Per non inimicarci subito i credenti nell'autonomia dell'arte, basti dire che i critici più autorevoli negano il massimo crisma al cinematografo; d'altronde, si sa che i prodotti scadenti (la enorme maggioranza), perchè privi di vita d'arte, hanno da essere controllati e giudicati sotto rispetti che spesso hanno poco a vedere con l'estetica. E' chiaro che se esistesse una censura estetica, spesso non sarebbe necessaria una censura morale; ma forse è altrettanto chiaro che, per presunzioni estetiche, talvolta si fa violenza alla morale.

Tuttavia, la questione è anche più alta e sottile. Si ha da ricercare, in assoluto, se il mezzo è lecito o no. Si tenterà di vedere se, là dove l'etica non sembra soccorrerci abbastanza, la psicologia, modernissima scienza, non c'illumini meglio. Se le moderne scoperte di psicologia, per caso, non ci inducano a considerare le antiche convinzioni etiche eventualmente imperfette. Se questo irresistibile fascino dello spettacolo non abbia cause addirittura implicite alla costruzione mentale dello uomo, insopprimibili per legge di natura. Insomma, se si tratta di problema già risolto in sede morale; se il suo particolare modo di manifestarsi non ci metta in sospetto circa la completezza di quella morale a cui fino ad oggi abbiamo chiesto di risolverlo.

Si hanno da una parte i padri insigni del nostro pensiero, quasi tutti concordi nell'avversare lo spettacolo; dall'altra, schiere di spettatori e di creatori, che, nei casi migliori, affermano addirittura di mettersi in comunicazione con il senso dell'universo, mediante la poesia che si riconosce già attinta dal teatro, e non si dispera possa esser conseguita dal cinematografo. Riesamineremo sommariamente le obiezioni dei *padri*, supponendo che si possa ascrivere a carità di noi medesimi e della categoria d'uomini alla quale apparteniamo, l'esposizione, con i dati più moderni che possediamo, della difesa, anzi dell'autodifesa legittima, anche se le accuse sono antiche e schiaccianti.

Ripetiamo: se si accettano le sentenze dei padri come definitive, dobbiamo inorridire di questa condizione umana che ci permette di conoscere il bene senza preferirlo al male. In ogni modo sarà utile stabilire qual'è il guasto che la società riceve oggi dalla concessione irrazionale, e quali potrebbero essere i rimedi.

•

In un «Dialogo filosofico-morale intorno ai teatri» di Antonio Cesari (Venezia, 1837), incluso in una miscellanea della Biblioteca Alessandrina (15-1-20), in 60 fitte pagine di testo, ritroviamo adunate dal politissimo scrittore, le più celebri opinioni favorevoli o sfavorevoli al teatro, e l'elaborazione, tutta contraria agli spettacoli di ogni genere, che il Cesari ne dà, in forma dialogica, mettendo a fronte un *Filosofo* e un *Parroco* che, appunto, disputano di tal maniera. Ognuno sa che potremmo servirci di altre fonti, ma ci si conceda che la trascrizione di alcune pagine dell'opuscolo ottocentesco, ha un sapore particolarissimo: confidiamo che la eventuale inutilità e probabile inadeguatezza di questo e dei seguenti articoli, sarebbe in parte scusata, se almeno servissimo a far conoscere una opera poco nota del Cesari. D'altronde, l'attenzione del grande scrittore per gli autori, diciamo, ortodossi, ci esime da una scelta difficile e faticosa, e rassicura noi e i lettori. Tra i quali, quelli che non facciano una questione di coscienza, gradiranno che il Cesari eviti di ricorrere a fonti avverse al teatro per cause anche più complicate delle già complicatissime che dovremo affrontare. Per esempio, saranno tolti via parecchi sospetti, quando si avverta che il Cesari e noi, semplici trascrittori, non ricorreremo ai giansenisti.

Isa Pola in "Ombre sul Canal Grande": il fotogramma ricorda un esempio illustre

Nè ci sembra gran danno, che i dati polemici abbiano nel 1837, data della pubblicazione, un limite antologico. Intanto, arricchiremo, via via, con dati posteriori le nostre argomentazioni; inoltre invitiamo a considerare che la poetica romantica e le dottrine estetiche di quest'ultimo secolo avevano, se non imbrogliato, sviato la questione: cioè, gli apporti massimi a questo riepilogo saranno appunto da ricercarsi in data anteriore, e la ricerca stessa rappresenterà, in certo senso, il risveglio di interessi sopiti dalle accennate condizioni storiche dello spirito umano. Con il Cesari, per questa volta concluderemo: «Il Lettore mi condonerà qualche ripetizione voluta dal dover citare i passi di varii autori, che combattono il Teatro talvolta coi medesimi argomenti; oltrechè ella è domandata da alcune difficoltà, le quali, sebbene oggimai svanite, si riproducono sotto nuove ed ingannevoli forme, obbligandoci così ad oppor loro nuovi schiarimenti, od a sviluppare vie meglio le già date risposte». Parole conclusive della prefazione, firmata da un *Carlo Mazza Preposto di Isso*, che è poi il Cesari.

Vladimiro Cajoli

LA RADIO: OSSERVATORIO E OSSERVATORI

Tra le rubriche che ci proponevamo di segnalare alcuni numeri fa, la più importante è senza dubbio «L'osservatore» diretto da Carlo Emilio Gadda, con le sue molte rassegne o specialità.

Il Gadda è un singolare ingegno e un caldo altrettanto singolare delle nostre lettere, notoriamente non ricchissime di orizzonti o di sfumature. Parrebbe assai strana, e incongrua, e certo inaspettata cosa, la presenza di un Gadda nella redazione di un giornale nè concepito nè letto per i più raffinati tra tutti i possibili clienti. Eppure, chi lo chiamava ad assumere un posto di alta responsabilità alla R.A.I., doveva ben sapere che si facesse. Anche in questo caso, ci è offerta la prova che un artista, come si suol dire, squisito si adegua, per un impegno liberamente intrapreso, alla natura della richiesta.

Gadda parla al microfono (rammentiamo le recenti occasioni Colombiane, o celebrazioni centenarie) con la chiarezza efficace, con la pronta resa, con l'affabilità confidente che ispira anche ai suoi collaboratori, nel dirigere la rubrica. Ed essa, tenuta da scrittori altrettanto segnalati ed esperti, va a mano a mano consolidandosi, chiarificando il proprio scopo e la propria natura, acquistando popolarità e utilità.

Ma, basti considerare le sezioni onde è composta, per intendere che le poche riserve che prospetteremo sono, per così dire, facili ad enunciarsi, quanto sono fatali le cause che le suggeriscono.

L'osservatorio delle Lettere e delle Arti, *affidato, per la letteratura, a F. Flora e a Borlenghi «Notiziario», per le arti plastiche a Longhi, per la filosofia a E. Garin, per la storia a Jemolo e trascuriamo, ci sembra, alcune sotto-sezioni; affidato per gli spettacoli teatrali ad I. Fiocco, per quelli cinematografici ad A. Bertolucci, con F. Fasano che cura in «gli ultimi pagini» e il «Sopr» «L'osservatore» del Gadda, dicevamo, non può costituire fin dai primi numeri un'orchestra affiatata, come quella che è composta di solisti di diversa tempra e inclinazione. Si vorrebbe suggerire ai componenti di ascoltarsi reciprocamente, come si saranno ascoltati e avranno inteso meglio tante osservazioni del concertatore Fasano, i solisti di quel mirabilissimo complesso che è il «Collegium Musicum».*

Più nella comune dignità di pensiero ed espressione critica, i collaboratori citati manifestano, per ora, certe discordanze di tono, di ritmo, di rendimento, che non ci sembra impossibile veder attenuate con il tempo e con una maggior consapevolezza dell'unità da raggiungere. Abbiamo di proposito rimandata la menzione della Rassegna musicale curata da M. Labroca: infatti, ci servirà dire a questo punto, come il tono del maestro Labroca costituisca uno dei limiti possibili, a cui l'osservatore potrebbe attenersi. Ma quanto lontano, mettiamo, da quello del Flora?

Labroca affronta problemi solidi, con umore polemico e certa corposa adesione a sollecitazioni contingenti, e spesso fa nomi di uomini e istituzioni, e giudica e porge consigli che, accolti o respinti, rappresentano un tentativo di contributo sempre suscettibile di reazione vibrata o di precisa gratitudine. Si sa, invece, come il Flora tenda a una visione generalizzante dei problemi, che si stempera armoniosa in strutture teoretiche, anche quando ha origine (com'è della rassegna) nel caso pratico. Longhi tende, diciamo, al tipo Labroca aspirando alla pagina di Flora, e, nei momenti più felici, realizza il meglio di entrambi, centrando perfettamente l'obiettivo radiofonico, cioè lo interesse dell'ascoltatore.

Garin, filosofo non facile quando scrive per i filosofi, detta per il microfono capitoli di consolante lucidità, e offre, quanto è possibile alla sua disciplina, l'attenzione del pubblico, senza nulla detrarre alla severa solennità dei temi. Si sa quanto l'accivettata esperienza radiofonica di Jemolo, trovi nel problema storico il risonatore delle questioni attuali. Due eccellenti specialisti, questi ultimi, eppure due timbri che l'orecchio non vuol riconoscere cavati da un medesimo strumento; mentre, chi non sarebbe incline a pensare che, almeno storia e filosofia, offrano spartiti da potersi sonare con un solo violoncello?

E' superfluo dire che l'osservatore dello spettacolo, di sua natura, ha più facile compito, cioè men dura la mozione delle simpatie e dell'interesse; ma ci sia lecito chiedere al Bertolucci una sostenutezza di tono e una sottigliezza di indagine a proposito della cinematografia, più appropriate al Terzo Programma; ciò diciamo, perchè le corrispondenti rubriche sulle altre Reti, non vincano il confronto, in tutti i sensi.

E' possibile unificare l'interpretazione dell'ufficio assegnato ai rubricanti in seno alla rubrica? Noi crediamo di sì.

V. Incauda

Cronache musicali

E' di Schopenhauer la tesi sull'affinità del genio col fanciullo. «Nè il genio nè il fanciullo — egli scriveva — possiedono quell'arida serietà delle persone usuali, le quali, non essendo capaci di alcun interesse che non sia soggettivo, vedono nelle cose sempre solo motivi alle loro azioni». E' il genio che conserva in modo anormale e perpetua per tutta la vita quella preponderante sensibilità, quella sete di conoscenza, naturali nel fanciullo».

Questa infantilità, così luminosa e presente nella sua arte, fu il tratto fondamentale e più misterioso della personalità di Mozart. Perciò il musicista sapeva cogliere, senza il peso di un'arida ragione, la profonda essenza delle cose, traducendola in un mondo sonoro fatto di grazia e di sublime innocenza.

L'arte di Mozart è un'arte senza dimensioni, per quella divina immediatezza e per quella morbida evanescenza della fantasia, che colmano, d'un tratto, l'enorme distanza che separa l'infinitamente piccolo dall'infinitamente grande. L'intensità espressiva e la potenza evocatrice di questa musica hanno, perciò, un carattere del tutto intimo e soggettivo e derivano da un mondo interiore che conosce il respiro ampio della passione, ma non la violenza; la serenità della gioia, ma non la sua intensità; le dolcezze della malinconia, ma non la disperazione.

E' a questo mondo interiore che bisogna guardare per cogliere esattamente la viva essenza della musicalità mozartiana: quella musicalità che abbiamo ancora ammirato nella rara perfezione sonora con cui l'orchestra di Radio Monaco ha eseguito, nel recente concerto diretto dal maestro Eugen Jochum all'Accademia Filarmonica Romana, la Sinfonia Salisburghese in si bem. e quella in sol minore degli ultimi anni. Di quest'ultima, in modo particolare, abbiamo assaporato la commossa cantabilità, il distendersi ampio della melodia e quei toni misteriosi e vellutati così caratteristici delle ultime opere di Mozart.

•

I programmi della stagione concertistica dell'Accademia di S. Cecilia al Teatro Argentina sono stati quest'anno sfoltiti per consentire esecuzioni più accurate e di maggior rilievo.

L'inizio, da questo punto di vista, è stato quanto mai brillante e si è svolto in un'atmosfera di mondanità e di intenso entusiasmo. Dopo una specie di ante-prima, nella quale il violinista Milstein ha rivelato ancora una volta le sue doti di solista trascendentale e sommo, per impeccabile purezza di suono e per la bravura del suo fraseggio musicale, Igor Strawinsky ha inaugurato la stagione dirigendo un programma di sue composizioni.

E' inutile ripetere dopo quanto abbiamo già detto su questo musicista che conta tra noi numerosi e fanatici seguaci. Vorremmo soltanto che le esecuzioni della sua musica fossero più frequenti per ristabilire un certo equilibrio di opinioni attraverso un contatto diretto.

Dopo Strawinsky è stata la volta di Arthur Rubinstein che nei suoi concerti al Teatro Argentina ha ottenuto un enorme successo. Rubinstein è un oratore della tastiera: un oratore che spende generosamente i propri mezzi per elettrizzare gli ascoltatori. Non si preoccupa di convincere nè lascia il tempo di riflettere. Le sue mani prodigiose curano soprattutto la forza e l'impulso incisivo degli accenti.

Più tranquillo il concerto diretto da Carlo Zecchi ma anche più ricco di autentici valori emotivi, per la sobrietà, per il chiaro senso musicale e per l'assoluta padronanza con la quale il maestro ha diretto il suo programma che comprendeva la sconcertante Sinfonia Fantastica di Berlioz.

Spirito bizzarro, impetuoso e audace, Hector Berlioz si provò a rompere le dighe della forma classica, determinata nelle sue linee quadre dal genio di tre sinfonisti, e cadde sotto l'accusa generica di aver dato alla musica sinfonica un significato programmatico piuttosto che conservarle quello severamente e astrattamente tematico. Gli si rimproverò così la troppo ardita ambizione di aver voluto fare qualcosa di notevole dopo la nona sinfonia di Beethoven, e lo si accusò di aver generato, col poema sinfonico, una forma d'arte ibrida e transitoria, iniziando un tipo di strumentazione coloristica in sostituzione di quella architettonica adoperata dai classici.

La musica programmatica, tuttavia, non è un'invenzione di Berlioz; è un episodio che si ripete con una certa frequenza nella storia della musica e scaturisce ogni volta da esigenze diverse. Quelle del Berlioz, come vedremo in altra occasione, sono le stesse che hanno dato origine, in tutti i tempi, a forme espressive di carattere romantico.

Dante Ulu

SENZA BANDIERA

Il film si è ispirato ad un episodio avvenuto durante la prima guerra mondiale: il furto al Consolato Austriaco di Zurigo, da parte di alcuni uomini del controspionaggio italiano, d'importantissimi documenti che svelavano il mistero degli atti di spionaggio che avevano inferto alla Flotta Italiana colpi ben duri; come l'affondamento delle corazzate *Benedetto Brin* a Brindisi e *Leonardo Da Vinci* a Taranto. Questo episodio del nostro controspionaggio fu famoso non solo per l'ardimento e l'astuzia con i quali fu organizzato e condotto a termine, ma anche per le figure degli uomini che lo eseguirono: alcuni ufficiali di Marina e due fra i più famosi scassinatori dell'epoca, che furono a bella posta liberati dal carcere per questa impresa.

Quindi uno spunto ricco di elementi cinematografici sia per l'azione in se stessa, così avventurosa, sia per i protagonisti, così insoliti.

Uomini «senza bandiera», giacchè gli agenti che operano attraverso le difficili e misteriose branche dello spionaggio, se falliscono l'impresa, spesso pagano di persona, senza che il Governo a cui appartengono possa riconoscerli per propri combattenti.

Su di una sceneggiatura densa che crea, sviluppa e risolve ogni situazione con acuta logicità, sempre sul filo di una sospensione che non avverte mai stanchezza nè tradisce il meccanismo, il regista Lionello De Felice, ci racconta come avvenne il «fatto».

L'opinione pubblica e gli Alti Comandi Militari sono angosciati dal susseguirsi degli atti di sabotaggio, occorre scoprire la fonte, la mente direttrice dello spionaggio nemico che opera in Italia. Due ufficiali di Marina e due sottufficiali sono incaricati di questo non facile compito. Essi riescono a scoprire che la centrale nemica è in Svizzera. Due austriaci ne sono i capi, e una donna fa da spola tra loro ed i traditori nel nostro Paese.

Bisogna avvicinarli, entrare nelle loro maglie senza dar sospetti. Questo passo si incarica di condurlo a termine il più giovane dei due ufficiali il quale, facendosi passare per un disertore austriaco, riesce ad accostare la donna. Parallela alla storia degli intrighi spionistici, quando il gioco lo richiede ben intrecciata con essi, si svolge la storia d'amore fra i due giovani. Così, mentre sappiamo che i documenti tanto ricercati sono chiusi in una munitissima cassaforte al Consolato Austriaco di Zurigo, apprendiamo anche che in aggiunta a quelle carte «ufficiali», la cassaforte contiene in un plico le prove di un passato doloroso della donna, austriaca anch'essa, che in questo modo è ricattata perchè compia la sua opera di spia.

Ed ecco che entrano in ballo i due scassinatori per condurre a termine la parte più difficile e rischiosa della missione. Coronata da pieno successo, essa smaschera i traditori, mentre sceneggiatura e regia, con ottimo gusto, troncano il fervoroso idillio del giovane Ufficiale che, pur avendo distrutto i documenti inerenti al passato della donna e pur amandola, nega il proprio amore alle esigenze più alte del dovere.

Abbiamo detto di una eccellente sceneggiatura, ma la regia non è stata da meno. Senza compiacimenti calligrafici ed estetizzanti, senza mai denunciare o tradire velati movimenti di macchina, De Felice ci ha dato un film stringato, privo di sbavature nel racconto, con personaggi ed azioni impiegati sempre con rigorosa funzionalità rispetto alla storia che si snoda sotto gli occhi dello spettatore ricca e immediatamente comunicativa. Basterebbero, ad esempio, le sequenze dell'incontro Spadaro-Ninchi di una bella vena umoristica, e quelle altamente emotive dello scassinamento al Consolato Austriaco. In ogni inquadratura del film vi è non solo buon gusto, ma vitalità narrativa.

In tal modo gli attori, ben impiegati dal regista, hanno potuto dare il meglio delle loro eccellenti qualità artistiche: Spadaro che qui crea la migliore interpretazione (e ne ha già tante bandel) umana, cordialmente acute e sempre sanguigna; Stoppa, che gli ha fatto da gustosissimo contrappunto; Sonato, sensibilissimo al giuoco tra la sua funzione di agente e la calda realtà d'innamorato; Vivi Gioi, così sincera ed intimamente sconvolta; Carlo Ninchi, preciso nello schietto disegno dell'ufficiale di Marina trasformato, per amor di Patria, in poliziotto; Guido Celano e Luigi Cimara, bravissimi l'uno per intensa partecipazione al proprio personaggio così umano e simpatico, l'altro per la spiritosissima caratterizzante del diplomatico prudente e snobistico.

Particolare gusto ha avuto De Felice anche nel guidare il gruppo degli agenti nemici: con misura, senza per questo perdere di efficacia.

La bellissima fotografia di Gravert ed il commento musicale sempre aderente alle immagini, contribuiscono al successo del film, un film che proponendosi, forse, sane mete commerciali, è arrivato molto più su.

Leonardo Cortese

● Il Ministero Ellenico della Pubblica Istruzione ha donato al Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza 14 capi formanti una collezione rappresentativa dei campioni della produzione ceramica ellenica delle epoche preistoriche e storiche.

PROBLEMI DELL' EDUCAZIONE

Il libro della scuola popolare

Il crescente interesse della società moderna per l'educazione degli adulti richiama all'attenzione dei pedagogisti e degli educatori il problema fondamentale per la scuola popolare: che cosa faremo leggere agli adulti che frequentano questa scuola?

La necessità di dare una risposta a questo ansioso interrogativo è resa più urgente dall'esame di quanti libri si sono finora stampati per la scuola popolare. Mentre l'editoria italiana non manca di ottime collezioni, ispirate a sicuri e moderni criteri di educazione e di cultura per gli adulti; la parte, invece, dei libri di testo è, in gran parte, piuttosto modesta. Anzi è sbagliata, perchè la maggior parte dei compilatori si è ispirata ai criteri tradizionali del libro di testo per la scuola elementare; si tratta quindi, spesso, di libri nati per la scuola elementare e adattati alla popolare. Invece non è possibile parlare agli adulti, come si parla ai bambini.

In questi occorre promuovere la formazione di certi valori ideali e morali, fantastici e, anche, di un certo «nozionismo» da risolvere man mano in una più compiuta formazione spirituale ed esperienza di vita. Agli adulti, invece, che nella scuola popolare già portano il tormento di una esperienza sofferta e l'ansia di veder più chiaro nei problemi e nei rapporti di quel mondo del lavoro dal quale provengono e che desiderano superare, occorre parlare con diverso linguaggio: a restare su quel piano si esclude categoricamente ogni possibilità d'intesa fra scuola e adulti.

•

Leone Tolstoi, nel suo ascetico socialismo, pensò anche lui all'educazione del popolo — intesa come educazione degli adulti — e, nella profonda onestà dei suoi ideali, avvertì subito che per risolvere il suo problema occorreva predisporre buoni libri, adatti allo scopo: libri edificati, alte e genuine espressioni d'arte, sofferenze e tormenti patiti, accettazioni e riscatti, illuminazioni ideali, tutto che valesse ad alimentare una fede e ad allargare di qualche centimetro il mondo delle nostre conoscenze ideali e pratiche, ma tutto diretto sovratutto a formare degli uomini consapevoli delle proprie funzioni, cioè della propria responsabilità nel mondo.

Nacque così una vasta raccolta di libri per l'educazione e l'elevazione del popolo russo e ci piace ricordare che fra questi libri non mancò la rappresentanza italiana; libri come «Le mie Prigioni», consacrati dal successo se non ancora dalla fama, parvero al grande Tolstoi meritevoli di essere offerti al popolo come espressione di una sofferenza umana validamente patita per un ideale meritevole.

Il grande esempio del Conte di Jasnaia Poliana ebbe poi una vasta realizzazione nella crescente affermazione dei partiti socialisti, i quali, sullo scorcio del secolo, videro nelle biblioteche e nelle università popolari dei centri effettivi di educazione degli adulti. E' nota la critica rivolta a queste istituzioni, che non è qui il luogo per esaminare, ma non si può dubitare che, pur con i difetti, gli errori e le limitazioni, che certamente non mancarono e furono, anzi, cospicui, dette istituzioni son da considerare un capitolo positivo nella storia della educazione degli adulti.

Oggi probabilmente la collezione del Tolstoi riuscirebbe inadeguata alle più complesse e scaltrite esigenze educative degli adulti; poichè in questo noi tendiamo ad approfondir il consapevole sentimento, il concetto del proprio posto nel mondo, fatto di rapporti sociali ed economici, di vita politica, cioè partecipazione alla vita dello Stato, di meditato e critico adeguamento del «me» al «noi» e di progressiva realizzazione di un «me» nel quale si risolvano e si realizzano sempre più compiutamente, istituzionalmente e moralmente, l'«io» e il «noi».

E' certo però che l'ispirazione del pedagogista di Jasnaia Poliana, anche di fronte ai nuovi bisogni della società attuale, non perde nulla dei suoi criteri ispiratori ed orientativi, di impostazione, cioè, della effettiva concezione pedagogica che rese quanto mai valido e interessante l'esperimento del Tolstoi. Dal quale, per quel che a noi interessa, possiamo trarre la meditata convinzione che agli adulti occorre parlare con il linguaggio degli adulti e che a questi interessa ciò soltanto che muove i loro più reali interessi morali e sociali.

Il Comitato Centrale della scuola popolare, ha recentemente mostrato d'aver seriamente affrontato il problema, con consapevolezza critica e pedagogica, oltre che storica e sociale, quando ha provveduto alla istituzione, tuttora in corso, dei «Centri di lettura» opportunamente chiamati a integrare i compiti e i fini della scuola popolare. Le istituzioni però sono forme scheletriche, ricevono sostanza e calore di vita soltanto dalle persone e dall'attività che in esse fermenta e si svolge, anche se le cose non mancano della capacità di suscitare esse stesse un'atmosfera, di suscitare cioè un tono e un ambiente di idealità. Perciò Nazzareno Padellaro, forse anche tenendo presente quanto fece il Tolstoi, che fu maestro di opere ed esercizi per l'educazione del popolo, ha avvertito tutti, quanti si occupano del non facile problema, della necessità di porre grande mente alla scelta dei libri per gli adulti. Gli educatori e i maestri più bravi già sanno — se ne parlò tanto, e tanto autorevolmente nel Convegno nazionale per la scuola popolare, tenuto a Montecatini nel 1950 — che i libri che non stancano, quelli che interessano e commuovono, sono soltanto i libri veri, i capolavori dell'arte e della scienza; opere di divulgazione, di narrazione, di ricerca, di pensiero, di profondi tormenti di anime, ma che siano sempre avvivati da un fervore di idealità, da un fascino di verità ed arte, che siano cioè libri costruttivi, di fede e di vita. Questo richiamo non torna forse inopportuno mentre i «Centri di lettura» son per nascere o cominciare a vivere, e bisogna che quanti son chiamati a provvedere alla loro organizzazione e al loro funzionamento abbiano vivo il sentimento dei fini da raggiungere e che si potranno raggiungere soltanto senza nulla concedere all'incompetenza, alla improvvisazione e alla faciloneria; le quali non avranno mai il fascino di piegare le anime o costringerle entro una sfera di interessi e di problemi. Quindi libri d'arte e di scienza, non importa che siano difficili, e bando ai manuali, alle riduzioni, agli adattamenti, che sono le vie degli sprovveduti, le accorciatoie che portano a sicura perdizione.

•

Se tanto si può dire, e tante altre cose ancora che qui non si dicono, per le letture degli adulti, resta però come un problema a sè quello del libro di testo per la scuola popolare. Il libro di testo, si sa, ha esigenze particolari, non soltanto è un libro di edificazione, ma anche di cultura, di informazione; e se deve avviare a un ideale educativo e porre germi e suscitare problemi e meditazioni di cultura e di vita, deve anche rispondere a concrete esigenze didattiche e ai programmi e alle istruzioni che le leggi impongono.

Comunque è un fatto, su cui nessun pedagogista può più indugiare, che il libro fatto per la scuola elementare, il tradizionale sussidiario, non deve penetrare nella scuola degli adulti; servirebbe soltanto a ingenerare la noia e a porre fuori del suo binario una istituzione, che è stata salutata con tanto calore di consensi e di simpatie.

Purtroppo i testi destinati alla scuola popolare, secondo i programmi per i vari tipi di corsi, sono stati nella maggior parte improvvisati sotto l'urgenza di fornire i suoi strumenti ad una scuola, alla quale non eravamo preparati. Sembrò quasi logico, quindi, e certamente comodo, rimpolpare di un po' di nozionismo di carattere sociale i testi compilati per la scuola elementare e destinarli alla nuova scuola. Poi vennero certamente anche testi più apprezzabili, anche se sempre terribilmente legati al piano e alla concezione della scuola elementare, per fanciulli.

Le compilazioni più recenti ispirate dalla più recente problematica pedagogica educativa, tendono a distaccarsi dal concetto del libro elementare per creare il nuovo testo specificamente per la scuola popolare: con un contenuto adeguato di cultura, che esclude il tradizionale sussidiario, e risolve invece il «nozionismo» in esperienza vissuta e in posizione di problemi offerti all'impegno e alla meditazione personale del lettore-scolaro. Dopo i primi esempi di libri così fatti — e si vedano quelli della «Scuola» di Brescia, quello del Morino ed altri — il testo della scuola popolare inteso come *categoria a sè*, ha raggiunto un piano di autonomia e distacco, che naturalmente non esclude gli intimi e organici motivi di sviluppo per cui si passa da un'età all'altra e da un grado all'altro dell'insegnamento e una impostazione a sè — come a sè sono la scuola popolare e l'educazione degli adulti nella problematica didattica e culturale. Il libro «Continuando» criticamente compilato da Teresa Pagliani (Edizione Marzocco, Firenze) e il libro «Leggi e Impara» di Amalia Manetti (Atlante, Roma) ci offrono infatti l'esempio di testi nei quali i problemi dell'educazione degli adulti sono seriamente impostati per gli adulti nella disposizione, nel tono, nella esposizione del contenuto, che riguarda soltanto impegni, interessi e problemi inseriti nel mondo reale degli adulti. Il mondo dei fanciulli qui è superato e tutta la materia qui tende a cogliere l'esperienza e la formazione che gli adulti già portano dalla vita nella scuola popolare.

E' ovvio che libri così fatti interessano e impegnano anche gli insegnanti, specie i meno esperti, che nel testo devono trovare un appoggio che contribuirà a dare il tono alla loro opera.

Perchè questo è un altro punto da tenere presente nella problematica organizzativa e didattica della nostra scuola popolare; la necessità cioè di porre in mano e a fianco degli insegnanti i più opportuni strumenti integrativi della loro opera. E' per questo che insieme con i «Centri di lettura» è nato l'Ufficio di informazioni e cultura per insegnanti della scuola popolare, istituzioni tutte che rispondono ad un fine unico: innalzare il tono dell'insegnamento degli adulti per rispondere adeguatamente al loro bisogno di consapevole e critica penetrazione nel mondo della cultura e della società. Ma questo è discorso per un'altra volta.

Ernesto Lama

PESSIMISMO DI PIRANDELLO

Francesco De Sanctis chiudeva la sua «Storia della letteratura italiana» con una profezia in cui diceva che dalla poesia di Leopardi sarebbe nata la nuova tragedia italiana e dalla satira di Giusti la nuova commedia. La profezia si è avverata a metà. L'influenza giustiana, che non fu mai grande nemmeno all'epoca della sua voga maggiore, si è andata spegnendo, mentre quella leopardiana si è estesa e non c'è quasi scrittore italiano dell'Ottocento ad oggi in cui non si senta la sua presenza ora con un senso di smarrimento dinanzi all'infinito, ora come un ripiegarsi dell'anima sotto il peso del dolore.

Ma colui che sentì drammaticamente quest'urto fra la natura e il pensiero fu Luigi Pirandello, la cui parentela segreta con Giacomo Leopardi non è stata ancora ben messa in luce, causa la diversità dei mezzi espressivi adoperati e i risultati raggiunti. In entrambi, però, si rivela l'angosciosa ricerca della verità, questo scavare addentro dalla materia umana e la domanda senza risposta sul destino dell'uomo. Alla loro volta, il poeta marchigiano e il drammaturgo siciliano si ricollegano al pensiero greco, non solo attraverso la cultura classica di cui si nutrono, ma per un istinto ereditario che li portava a una visione pessimistica delle cose.

Luigi Pirandello nacque in una di quelle terre che sembrano pregne di fato, su cui i secoli hanno rovesciato valanghe di eserciti e le cui zolle ferrigne portano i segni delle stragi e delle rovine. La casa del «Caos», in cui Caterina Ricci Pirandello diede alla luce il figlio inquieto, sorge da un ammasso vulcanico di pietrame, in mezzo a cui si ergono le svelte agavi e i contorti olivi pugnano coi venti dell'Africa. La collina agrigentina si solleva come una muraglia in faccia alla quieta lama di mare incapace ad arrestare le invasioni barbariche. Lassù gli uomini si trinceravano e i tempii erano nello stesso tempo luogo di preghiera e di combattimento.

Gli occhi del giovane Pirandello di questa grandezza non conobbero che la rovina: le colonne infrante, i capitelli che emergevano dalla terra sconvolta lo posero bruscamente dinanzi al problema della vita e della morte, lo condussero a meditare su questo eterno conflitto e sulla vanità della lotta contro gli antichi dei. Le prime sensazioni non si cancellano, il panorama del «Caos» rimase alla base della sua formazione spirituale, lo spinse a cercare gli spiriti fraterni e a riconoscere nel loro dolore il suo dolore. Negli anni che passò in Germania s'imbevve di filosofia tedesca, si armò di tutte le sottigliezze dei teorici nordici, ma queste non avrebbero trovato tanto vigore se non fossero cadute in una natura, che portava in sè i germi della dialettica e l'eredità di una esperienza secolare. La sua pessimistica visione, come in Giacomo Leopardi, è di origine mediterranea, come mediterraneo è il calore che anima i suoi personaggi, idee fatte carne come i miti dei padri suoi.

Egli fu più vicino ai Greci di quanto non confessasse per pudore o per orgoglio. Ho udito recitare a Giovannino Grasso un brano di una sua traduzione siciliana del «Ciclope». I versi di Euripide erano miracolosamente calati nel dialetto, acquistavano una plasticità mirabile e avevano un tono che a un orecchio attento alla prosodia ellenica non doveva sembrare troppo lontano da quello originale; la parola cantava e ammaliava come nel felice «Liolà». Questa traduzione, rimasta ancora inedita, dimostra la sua spiccata simpatia per il tragedo spietato che dalla sventurata Ecuba traeva una belva ululante e riduceva gli dei dell'Olimpo alla statura di misere e bizzose creature terrene. Con altra voce ma con non meno travaglio investigativo, Luigi Pirandello si addentrò nello studio dei caratteri che rovesciò nelle loro apparenze, si adoperò a smascherare senza scrupoli, mostrando le loro debolezze intime e i loro peccati.

In un primo tempo, quando lavorava solamente per sè e per la gioia tutta soggettiva della creazione, Luigi Pirandello conservò nel giuoco un grande equilibrio artistico e le sue novelle, movendosi nel solco del verismo verghiano, hanno un sapore non troppo amaro, un'elegante ironia che ricorda i dialoghi di Luciano, un'ironia che non calca mai le tinte e lascia i personaggi appena staccati dalla loro ombra. Il primitivismo obbiettivo di Verga è scomparso, l'autore guarda oltre l'aspetto esteriore, si chiede il perchè delle azioni ma procede cauto, interviene spesso a spiegarsi ma rispettoso ancora delle forme e delle convenienze della narrazione. Il processo d'introspezione si acuisce quando porta i medesimi personaggi della novella sulla scena, quando li mette sotto il cerchio dei riflettori. La luce allora li investe appieno e gli scheletri appaiono sotto la carne floscia, sotto i costumi più o meno carnevaleschi.

Lanciatosi su questa china e spinto dal successo e dalla morbosità del pubblico che nel dramma dello scrittore siciliano finisce con l'identificare il dramma del secolo, Luigi Pirandello non si ferma più, è come trascinato dalla sua stessa dialettica a posizioni sempre più estreme. Ogni nuova commedia segna un distacco crescente dalla terra a cui si era mantenuto fedele fino alla maturità, distacco che lo condusse, per essere più universale, verso le astrazioni, problemi complessi che abbracciano tutti gli aspetti dell'arte e della esistenza e trasformano il teatro in una aula di tribunale, suscitano appassionati dibattiti e violente reazioni, turbano profondamente le coscienze, sono una fiamma della rivoluzione che attraversa l'Europa.

Pirandello ha avuto una parte non indifferente nello smantellamento dei pregiudizi borghesi, in una nuova valutazione dei valori sociali, politici, religiosi per l'avvento di una coscienza più diritta ed aperta. Ma si fermò alla negazione. La morte lo colse nel pieno fervore della sua prodigiosa attività, mentre ancora lottava a martellare il mistero dell'essere nella brama della luce consolatrice. A Pietro Mignosi, che aveva impostato religiosamente — e con fondamento — il problema della sua arte, Luigi Pirandello, qualche anno avanti, aveva scritto: «Ho letto con crescente commozione il suo libro su me (non so dire più su la mia opera)... Mi basta, dentro il mio cuore, sapere che non ho mai voluto nulla per me dal mio lavoro, e che sono stato strumento puro, credo, nelle mani di Qualcuno sopra di me e di tutti».

Forse egli sperava ancora di trovare questo Qualcuno sulla sua strada e non sappiamo se lo incontrò nell'ora estrema. Egli era degno della Sua pietà per il tormento sofferto e l'ansia con cui Lo chiamò per tutta la vita.

Giacomo Etna

LOUIS PIERARD

(Continuazione della 3ª pag.)

a Venezia per proseguire poi su Roma e alla quale aveva dedicato un bell'articolo su «Le Monde». Uomo di grande cultura, di una erudizione curiosa, singolare; faceva pensare a quegli abati romani del settecento, che sapevano tutto di tutti, erano informati di scoperte scientifiche, di relazioni di viaggio, di contratti, di conservazione di quadri, di vite e vicende di pittori o scultori di deputati e attori. Sempre in viaggio, ogni congresso internazionale a carattere culturale lo aveva fra i suoi conferenzieri, fra i relatori, fra gli assertori di una società migliore. Mi disse che pensava a una serie di concerti dedicati ai melodisti del XV e XVI secolo italiani e fiamminghi, ai rapporti e alle mutue influenze (come per la pittura) fra i musicisti delle due nazioni.

L'ultimo suo articolo, scritto il 2 o il 3 novembre, e pubblicato su «Le Monde», era dedicato alla presentazione dell'«Agnello mistico» di Van Eyck alla mostra del Secolo di Borgogna a Bruxelles (Palais des beaux-arts, vedi articolo sul n. 43 di «Idea») in occasione dei restauri apportati alla famosa opera, pei quali lo stato belga che se ne considera «depositario» e non proprietario, aveva chiamato a consiglio — proprio così — onde averne suggerimenti, avvisi e rimedi, i più famosi tecnici del restauro di tutto il mondo, da Roma a Parigi a New York. L'articolo rifà la storia dell'opera (che il 19 novembre rientrerà a Saint-Bavon, ripigliando il suo posto) e dei lavori di conservazione, preservazione, restauro (costato ben 800 mila franchi belga, dopo che se ne erano previsti 400 mila) del capolavoro, che un incendio nel 1822 aveva danneggiato, e successivamente i cari restauri avevan finito per rendere illeggibile o quasi.

L'Italia con la morte di Pierard perde un amico prezioso, un estimatore della sua storia recente e antica, delle sue tradizioni d'arte; e l'Europa anche perde una delle migliori colonne di quel mondo avvenire basato su comuni interessi morali e sociali, e rinsaldato dalla memoria di comuni dolori.

Renato Giani

LIBRI RICEVUTI

J. A. O' BRIEN: *La via di Damasco*. Ed. Morcelliana, Brescia (1951).

L'INTERNAZIONALE: *Dichiarazione dei principi del Socialismo Democratico*. Ed. Opere Nuove.

GIUSEPPE SARAGAT: *Per la difesa delle classi lavoratrici; per la difesa della Democrazia Italiana*. Ed. Opere Nuove.

GIUSEPPE ROMITA: *Prospettive socialiste nella crisi della Democrazia*. Ed. Opere Nuove.

CARLO MATTEOTTI: *Capitalismo e Comunismo*. Ed. Opere Nuove.

G. K. CHESTERTON: *Il poeta e i pazzi*. Ed. Istituto di Propaganda Libraria.

ADRIANA HENRIQUET STALLI: *La casa rotonda* (Romanzo). Ed. Istituto di Propaganda Libraria.

BENEDETTA MARIA TOMATIS: *Il peccato e l'amore* (Romanzo). Ed. Istituto di Propaganda Libraria.

Direttore responsabile PIETRO BARBIERI

ISTITUTO POLIGRAFICO DELLO STATO - G. C.

Registrazione n. 899 Tribunale di Roma